



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1983 • XXXII. ÉVF. 1—2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1983

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

LŐVEI PÁL—ENGEL PÁL:	Székesfehérvári kőfaragványok Györgyi Bodó Miklós prépost címerével	1
VÉGH JÁNOS:	Egy középkori Szent Imre-ábrázolás Brüsszelben	8
BOROS LÁSZLÓ:	A pécsi vázlatkönyv (Szobrász-rajzok a 17. századból)	12
PROKOPP GYULA:	Schroth András szobrász (1791—1850 után)	34

KUTATÁS

SZIGETHI ÁGNES:	Kora seicento lombard-piemonti festmények Magyarországon	44
VAYERNÉ ZIBOLEN ÁGNES:	Az 1830—40-es évek könyvgrafikája	51
SÜMEGI GYÖRGY:	Szilády Károly (1795—1871) litográfia arcképcsarnoka	60
SZIJ BÉLA:	Kmetty János rézkarcalbuma 1920-ból	71
FRANKÓ ÁKOS:	Bernáth Aurél „Graphik”-mappája 1922-ből	77

ADATTÁR

DOMBROVSZKY NINETTE:	Bartholomeus Breenbergh egy rajza	85
B. NAGY ANIKÓ:	Három dombormű a bécsi Graben-oszlop pestisjelenetéhez	87
G. GYÓRFFY KATALIN:	Schweiger Antal Nepomuki Szent János szobra Tatán 1770-ből	89
KEMÉNY MÁRIA:	Bécsi metszet Batthyány Tivadar gróf hajóiról 1797-ből	90
TÓTH BÉLA:	Debrecen első képi ábrázolása	92
PUSZTAI LÁSZLÓ:	Dunaiszky Lőrinc és Ferenczy István szobrai Acsán	93
TÓTH ANTAL:	Nagy Kálmán (1872—1902): <i>Telik-e még?</i> című bronzszobráról	94

SZEMLE

<i>Mojzer Miklós</i> : Zdzislaw Kępiński: Veit Stoss, Warszawa—Dresden 1981	97
<i>Cs. Dobrovits Dorottya</i> : Voit Pál: Franz Anton Pilgram, Budapest 1982	98
<i>D. Buzási Enikő</i> : Marijana Schneider: Portreti 16—18. stoljeca, Zagreb 1982	100
<i>Jávor Anna</i> : Maria Pötzl-Malikova: Franz Xaver Messerschmidt, Wien—München, 1982	101
<i>Szabolcsi Hedvig</i> : A Régészeti és Művészettörténeti Társulat az 1982. évben	102

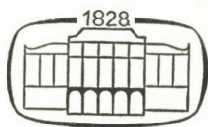
51302

51302/390

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1986 JUN 2 3

XXXII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1983. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>R. Bajkay Éva</i> : Uitz Béla korai korszaka című kandidátusi értekezésének vitája	184
<i>Balogh Jolán</i> : Giulio Clovio Magyarországon	129—142
<i>Balogh Jolán</i> : Varadinum — Várad vára. Művészettörténeti Füzetek 13/1, 2. Akadémiai Kiadó 1982. Ism.: Kerny Terézia	180—181
<i>Bodor Imre</i> : Két bronz corpus a 14. századi visegrádi öntőműhelyből	165—167
<i>Boros László</i> : A pécsi vázlatkönyv (Szobrász-rajzok a 17. századból)	12—33
<i>D. Buzási Enikő</i> : ism.: Marijana Schneider: Portreti 16—18. stoljeca. Povijesni Muzej Hrvatske, Zagreb 1982	100—101
<i>Csongor Dénes</i> : Négy ismeretlen kőrajz a könyomtatás őskorából (1801—1805). Megemlékezés Aloys Senefel- derről halálának 150. évfordulóján	218—223
<i>Cs. Dobrovits Dorottya</i> ism.: Voit Pál: Franz Anton Pilgram, Budapest 1982	98—100
<i>Dombrowszky Ninette</i> : Bartholomeus Breenbergh egy rajza	85—86
<i>Engel Pál—Lövei Pál</i> : Székesfehérvári kőfaragványok Györgyi Bodó Miklós prépost címerével	1—7
<i>Frankó Ákos</i> : Bernáth Aurél „Graphik”-mappája 1922-ből	77—84
<i>Gábor Eszter</i> : Az ezredéves emlék. Schickedanz Albert Millenniumi emlékmű koncepciójának kialakulása	202—217
<i>Gellér Katalin</i> : Justh Zsigmond Párizsi Naplójának (1888) képzőművészeti vonatkozásai	224—231
<i>Gervers-Molnár Vera</i> : Sárospataki síremlékek. Művészettörténeti Füzetek 14. Budapest 1983. Ism.: Mikó Árpád	256—257
<i>Gombos Károly</i> ism.: Ljatif Kerimov: Azerbadzsanszkij kovjor, Baku—Leningrád, I—III. 1961—1983.	257—259
<i>G. Győrffy Katalin</i> : Schweiger Antal Nepomuki Szent János szobra Tatán 1770-ből	88—89
<i>Dr. Horváth Alice</i> : Várak és erődök építészete a középkori Délkelet-Magyarországon a XVI. század közepéig című kandidátusi értekezésének vitája	184
<i>Jávor Anna</i> ism.: Maria Pötzl-Malikova: Franz Xaver Messerschmidt, Wien—München 1982	101—102
<i>Jávor Anna</i> : Egy 18. századi jezsuita faragvány magyar magántulajdonban	173—174
<i>Katona Ágnes</i> : Az esztergomi Keresztény Múzeum egy umbriai képéről	143—146
<i>Kemény Mária</i> : Bécsi metszet Batthyány Tivadar gróf hajóiról 1797-ből	90—92
<i>Kepiński, Zdzisław</i> : Veit Stoss, Warszawa—Dresden 1981. Ism.: Mojzer Miklós	97—98
<i>Kerimov, Ljatif</i> : Azerbadzsanszkij kovjor, I—III. Baku—Leningrád 1961—1983. Ism. Gombos Károly	257—259
<i>Kerny Terézia</i> ism.: Balogh Jolán: Varadinum — Várad vára. Művészettörténeti Füzetek 13/1, 2. Akadémiai Kiadó 1982	180—181
<i>Keserü Katalin</i> : A szimbolizmus nyomai a 20. század eleji magyar építészetben	243—247
<i>Király Erzsébet</i> : Weber Henrik Hungária-képe az 1840-es évek elejéről	248—250
<i>Kővágó Sarolta</i> : Dési Huber István Ónarcsképe a Magyar Munkásmozgalmi Múzeumban	178—179
<i>Lövei Pál—Engel Pál</i> : Székesfehérvári kőfaragványok Györgyi Bodó Miklós prépost címerével	1—7
<i>Pötzl-Malikova, Maria</i> : Franz Xaver Messerschmidt, Wien—München 1982. Ism. Jávor Anna	101—102
<i>Mikó Árpád</i> ism.: Gervers-Molnár Vera: Sárospataki síremlékek. Művészettörténeti Füzetek 14. Budapest 1983	256—257
<i>Mojzer Miklós</i> ism.: Zdzisław Kepiński: Veit Stoss, Warszawa—Dresden 1981.	97—98
<i>Mojzer Miklós</i> ism.: István Schlögl: Samuel Hofmann (um 1595—1649). Oeuvrekatalog Schweizer Künstler, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 8. Zürich 1980.	182—183
<i>Mojzer Miklós</i> ism.: A magyarországi művészet története 6. (főszerkesztő Aradi Nóra) Magyar Művészet 1890—1919. I—II (szerkesztő Németh Lajos) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.	260—261
<i>B. Nagy Anikó</i> : Három dombormű a bécsi Graben-oszlop pestisjelenetéhez	87—88
<i>Németh Lajos</i> szerk.: A magyarországi művészet története 6. (főszerkesztő Aradi Nóra) Magyar Művészet 1890—1919. I—II. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. Ism.: Mojzer Miklós	260—261
<i>Prokopp Gyula</i> : Schroth András szobrász (1791—1850 után)	34—43
<i>Prokopp Gyula</i> : Adatok a zlatnói üveggyár történetéhez	174—176
<i>Pusztai László</i> : Dunaiszky Lőrinc és Ferenczy István szobrai Acsán	93—94
<i>Rózsa György</i> ism.: Az Állami Könyvterjesztő Vállalat hasonmás kiadásairól	183

<i>Ruzsa György</i> : Négy historizáló orosz ikon az Iparművészeti Múzeumból	163—164
<i>Sinkó Katalin</i> : A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai	185—201
<i>Schneider, Marjana</i> : Portreti 16—18. stoljeca. Povijesni Muzej Hrvatske, Zagreb 1982. Ism. D. Buzási Enikő	100—101
<i>Sümei György</i> : Szilády Károly (1795—1871) litográfia arcképcsarnoka	60—70
<i>Szabolcsi Hedvig</i> : Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1982. évi működéséről	102—103
<i>Szabolcsi Hedvig</i> : A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat az 1983. évben	262
<i>Szigethi Ágnes</i> : Kora seicento piemonti festmények Magyarországon	44—50
<i>Szigethi Ágnes</i> : Egy ferrarai Caravaggio-követő, Francesco Catanio képe magyar magántulajdonban	158—162
<i>Szűj Béla</i> : Kmetty János rézkarcalbuma 1920-ból	71—76
<i>Szinyei Merse Anna</i> : Szinyei Merse Pál ismeretlen színvázlatai 1883-ból	251—253
<i>P. Szűcs Julianna</i> : A „római iskola” története című kandidátusi értekezésének vitája	184
<i>Takács Béla</i> : 17. századi nürnbergi óntányérok falusi református templomokban	167—173
<i>Takács Imre</i> ism.: Funerális művészet. Ars Hungarica 1983/1.	181—182
<i>Tátrai Vilmos</i> : Adalékok az esztergomi Keresztény Múzeum néhány olasz festményéhez	147—157
<i>Tóth Antal</i> : Nagy Kálmán (1872—1902) Telik-e még? című bronzszobráról	95—96
<i>Tóth Antal</i> : Szárnovszky Ferenc szobrász (1863—1903)	232—242
<i>Tóth Béla</i> : Debrecen első képi ábrázolása	92—93
<i>Végh János</i> : Egy középkori Szent Imre-ábrázolás Brüsszelben	8—11
<i>Voit Pál</i> : Franz Anton Pilgram. Akadémiai Kiadó, Budapest 1982. Ism.: Cs. Dobrovits Dorottya	98—100
<i>Vayerné Zibolen Ágnes</i> : Az 1830—40-es évek könyvgrafikája	51—59
<i>Zsámbéky Monika</i> : 14—15. századi magyarországi kincsleletek	105—128

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Abramcevo, művésztelep 245
 Acsa, Prónay-kastély 93, 94, 94
 Adorján, apostolos óntányér 168, 168
 Ágasegyháza 110
 Akasztó-Pusztaszentimre, lelet 125
 Akli, szultános tányér 170, 171
 Albesti, díszveret III, 125
 Altermarkt, Vir Dolorum-szobor 15, 19, 33
 Assisi 143
 — Mason Perkins gyűjteménye 149, 152, 156
 — S. Damiano templom 145, 145
 — S. Francesco templom múzeuma 145, 145
 — S. Maria degli Angeli templom, Cappella delle Rose 145
 Atlanta, Múzeum 48, 50
 Avignon, Musée du Petit Palais 148, 156

 Bács 139
 Baj, templom 99
 Baja, Lagner-síremlék 94
 — Türr István Múzeum 109
 Balatonfüred, körmeneti kereszt 115, 126
 Balatongyörök, bronz corpus 165, 165, 166, 166, 167
 Baltimore, Walters Art Gallery 149, 150, 152, 156, 157
 Bánffyhunyad, templom 246
 Bártfai kehely 118
 Bécs, Arsenal 189, 190, 201
 — Dorotheum, 580. aukció, 1968 87, 87
 — Graben-oszlop 87
 — Heldenplatz 187, 194
 — Hofburg 187
 — Historisches Museum der Stadt Wien 101
 — Képzőművészeti Akadémia 232, 241
 — Kunsthistorisches Museum 101
 — — Krumlovi Madonna 108
 — — Porträtgalerie 100, 101
 — Lipót Vilmos gyűjteménye 161, 162
 — Modern Művészetek Múzeuma 103
 — Österreichische Galerie 101
 — Österreichische Nationalbibliothek 131, 140, 142
 — Schatzkammer 114
 — Schiller-emlék 186
 — Schrönbrunn 101
 — Stephansdom, bécsújhelyi oltár 8, 10
 — Zeughaus 101
 Bécsújhelyi oltár 8
 Belgrád, Nemzeti Múzeum 109, 125
 — Néprajzi Múzeum 113
 Bene, temető 109
 Beregszász, apostolos óntányér 167
 Berlin, Brandenburgi kapu 209, 216
 — Charlottenburg, Kunstgewerbemuseum 125
 — a münnerstadti oltár szárnydomborművei 10, 11
 — Nagy Frigyes emlékműve 212, 216
 — Rosa Luxemburg és Karl Liebknecht emlékmű 215
 — Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz 111
 — Vilmos császár emlékmű
 Bern, történeti múzeum 110
 Bettona, Pinacoteca Comunale 146
 Birmingham, Barber Institut 146
 Bologna, Guido Reni műhelye 160
 — Sta Maria della Pietà 158, 162
 Brassói kincsek 115, 126
 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, mintakönyv 117, 126
 Brüggei Madonna 109
 Brüsszel, Palais du Cinquantenaire, Musées Royaux d'Art et d'Histoire 8, 10, 11
 Budapest, Andrásy-emlékmű 202, 203, 203, 209, 213, 214, 215, 216, 260
 — Bizományi Áruház Vállalat 173
 — Buda, Hentzi-emlék 189, 199, 200
 — Buda, Stibor vajda síremléke 119
 — Budapesti Történeti Múzeum 126
 — — Újkori Osztály 206, 207, 213, 214, 216
 — budavári Nagyboldogasszony (Mátyás) templom 141, 208
 Budapest, budavári Szentháromság-emlék 88
 — Egyetemi Könyvtár metszetei 89
 — Ernst Aukció 1929 47, 49, 50
 — Erzsébet királyné emlékmű 195, 195, 196, 200
 — Ferencvárosi templom 192
 — Földtani Intézet 261
 — Fővárosi Levéltára 178
 — Gellérthegy, emlékművek 193, 195, 196, 200
 — Gerenday sírkövezem 181
 — Halászbástya 214
 — — kőtár 5
 — Iparművészeti Múzeum 163, 163, 164, 164, 176, 243, 244, 261
 — József nádor szobra 187, 200
 — Kálvin téri ref. egyházközség, puttós tányér 171, 172
 — Kelenhegyi úti műteremház 247
 — Kerepesi temető 246
 — Kossuth-mauzóleum 181, 200
 — Körönd szobrai 239, 240, 242
 — Magyar Munkásmozgalmi Múzeum 178
 — — Fototár 212
 — Magyar Nemzeti Galéria 44, 54, 102, 173, 174, 229, 252, 253
 — — Adattár 189, 190
 — — Grafikai Gyűjtemény 72, 89, 90
 — — középkori kiállítás, kőfaragvány 1, 2, 7
 — — magángyűjteményi kiállítás 158, 162
 — — reneszánsz kiállítás 129, 140, 141, 142
 — — Szoborgyűjtemény 94, 95, 96, 233, 234, 235, 236, 236, 237, 238, 239, 240, 240, 241
 — Magyar Nemzeti Múzeum 102, 105, 106, 107, 107, 108, 108, 110, 111, 111, 112, 113, 114, 114, 115, 116, 116, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 165, 172, 173, 244, 256
 — — Középkori Kőtár, kőfaragvány 1, 2, 3, 6, 7
 — — Történelmi Képcsarnok 91, 91
 — Magyar Országos Levéltár 130, 136, 137, 139, 140, 142, 180, 203, 204, 298, 211, 213, 216
 — Magyar Zsidó Múzeum 262
 — Millenniumi emlékmű 194, 202, 202, 204, 205, 206, 206, 207, 208, 209, 209, 210, 210, 211, 211, 212, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 242
 — a Millenniumi kiállítás főbejárata 203, 204, 204, 209

— Műcsarnok 213
 — Országos Műemléki Felügyelőség, Fototár 1
 — Pest, Gross-ház 178
 — — Invalidus-palota 177
 — — Halzl-ház 178
 — — Heinrich-ház 178
 — — laktanya-terv 187, 176, 177, 177
 — — Mária Terézia-laktanya 176, 177, 178
 — — Redout, a Műegylet kiállítása 57
 — Postatakarék 243, 261
 — Rudolf-trónörökös-émlék 200
 — Szépművészeti Múzeum 44, 45, 87, 87, 101, 102, 103, 148, 150, 153, 154, 158, 213, 225, 226, 228
 — — középkori kőfaragványok 1, 3
 — — Új Magyar Szoborostály 95, 96
 — Várkert Bazár 204
 — Zala György műteremháza 247
 Bulcsu, apostolos öntányér 167
 Bük, templom 262

Camerino, Galleria 146
 Castello di S. Gregorio, freskók 145
 Ceglów, templom, oltárszárnyablák 98
 Charenton, könyomda 218, 219, 221
 Citta di Castello, Galleria Comunale 146
 Cleveland, Museum of Art 49
 Corciano, S. Maria templom 146
 Cotul Mori, kincslelet 119
 Csanád 139
 Csicsói kereszt 118
 Csővár, tabernákulum 139, 141
 Csut, temető 109, 110, 125
 Czeke vára 120

Danzig 125, ld. még Gdańsk
 Debrecen, Déri Múzeum 65, 92
 — látképe 92, 92, 93
 Debrecen, Református Kollégium 167, 168, 168, 172, 172, 173, 191
 — szücs céhlevél 92, 92
 Deruta, Képtár 146
 Dijon, Champmol karthausi kolostor 116
 Domokos, apostolos öntányér 167
 Donauwörth, Johann Paulin Tschiderer szobrászműhelye 23
 Drezda, vadászkésnyél 117, 128
 Dublin, National Gallery of Ireland 149, 150
 — National Museum 156
 Ducó, temető 109, 116, 125, 126

Eger, Dobó István Vármúzeum 158, 162
 — liceum 99
 — Taddeo Lardi sírköve 138
 Egerhegy, fatemplom 244
 Engelberg, kolostor 110, 113
 Epinal, Musée des Beaux-Arts 162
 Erdősmecske, plébánia, vázlatkönyv (ld. még pécsi vázlatkönyv) 12
 Érkőrös, apostolos öntányér 167, 172
 Ernesztháza, lelet 105, 109, 112, 115, 115, 116, 116, 119, 124, 126, 128
 Essen, Münster 114
 Esztergom, Bakócz Graduálé 137, 138, 139, 141, 142
 — Bakócz kápolna 39, 138, 141, 180
 — bazilika 174, 175, 175, 176, 254, 255
 — — kriptája 34, 34, 36, 43
 — — Szent István kápolna 39
 — ferences templom 254
 — Főszékesegyházi Könyvtár 141
 — Főszékesegyházi Kincstár 254
 — kerek templom 35, 38, 39, 40, 43
 — Keresztény Múzeum 143, 144, 146, 147, 148, 148, 149, 149, 150, 150, 151, 152, 153, 153, 155, 156, 157, 175, 176
 — — Schroth András művei 39, 40, 40, 42
 — lelet 119
 — Primási Levéltár 43, 255

— Szent Tamás-hegyi kálvária szobrai 42, 40
 — Vár 262
 Esztergom, várhegy és bazilika 35, 35, 36, 40
 — Víziváros 255
 Esztergom-Kőláb, kincslelet 105, 122, 127
 Esztergom-Szentkirály, kincslelet 125

Fano, S. Maria Nuova templom 143
 Ferrara, Galleria Costabili 161, 162
 Ferrara, San Giorgio templom 158, 160, 161, 162
 — San Giuseppe templom 161
 — San Maurelio templom 161
 — Oratorio di San Sebastiano 160
 Firenze, Accademia 147
 — Sant 'Ambrogio templom 147
 — Uffizi 147
 — SS. Annunziata templom 141
 Forlì, Pinakoteca civica 156
 Fredensborg, kastély 119
 Füssen, apostolok 98

Garbold, apostolos öntányér 168
 Gdańsk, Mária templom, Schatzkammer 111, 125
 Geszti, kincslelet 105, 106, 119, 121, 122, 127
 Gorno Orizari, lelet 113
 Gödöllő, műteremvilla 246
 — Nagy Sándor-ház 244
 Görbed, apostolos öntányér 168
 Göttweig, apátság 98
 Gulács, virágos öntányér 172
 Gyömöre, templom 99
 Gyulafehérvár 141
 — székesegyház 139

Halábor, virágos öntányér 172, 172
 Halberstadt, dómkincstár 111, 125
 Halle, Museum Moritzburg 125
 Hamburg, Büsch-émlékoszlop 199
 Hangács, apostolos tányér 168
 Helsinki, Nemzeti Múzeum 244
 Héreg, templom 40
 Hermánszeg, virágos tányér 172
 Hernádnémeti, Nőcs tányér 170
 Holics, majolikagyár 89
 Hradec Králové, öv 119
 Hwittrask, épület 246

Imst, Skizzenbuch 13, 22, 23, 33
 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Andreas Thamasch szobra 13, 15 22
 — Zimburgis von Mazovien 97

Jaroslav, ikonfestészet 163
 Jászapáti, szarmata és avarkori temető 262

Kaisheim vagy Kaisersheim, Mathias Vinterhalter műhelye 17, 20, 22, 28, 33
 Kaposszentjakab, romterület 262
 Káposztafalvai láda 109
 Karcag, lelet 125
 Kassai Graduálé ld. még Várad 139
 Kaszaper, templom, lelet 110, 125
 Kecskemét, ferences templom 125
 — kincslelet 105, 109
 — kollégium 177, 177
 — műterembérlház 243
 — Szilády Károly „Könyvnyomtató intézete” 61, 62, 63, 65
 — Katona József Múzeum 65
 Kefermarkt, oltár 8, 9, 10, 11
 Kelebia, kincslelet 108, 109, 109, 119, 125, 127
 Kelheim, „Befreiungshalle” 186
 Kerepes, kincs 115, 118, 119, 124, 126, 128
 Kigyós, Nőcs öntányér 170, 171
 Kirchheim, plébániatemplom, mellékoltárok 15, 21, 33
 Kiskeszi, templom 254
 Kiskunhalas-Bodoglárpusztá, lelet 107, 109, 110, 110,

- III, 119, 123, 127
Kiskunhalas-Fehértó, kincslelet 106, 107, 108, 109, 119, 122, 127, 128
Kisszeben, Múzeum 251
Kolozsvár, Mátyás-szobor 195
— Monostor úti templom 243, 246
Kolozsvár, plébániatemplom 103
— rk. Lyceum, könyvtár 141
Koltó, húsvéti óntányár 168, 168
Konstantinápoly, Corvinák 254
Konstanz, dóm 97
Koppenhága, National Museum 119
Kölesd, lelet 119
Köln, Diözesanmuseum 114
— Dóm, Háromkirályok-ereklje 111
— St. Kolumba-monstrancia 118
Körmend, Batthyány-kastély 90
— kincslelet 111, 112, 112, 113, 113, 114, 119, 123, 125, 126, 127
Körösfő, templomtorony 243
Körtvélyesi cibórium 118
Krakkó, Mária-oltár 97
— Múzeum 97
— Szent Anna templom 98
Krumlov, Madonna 108
Książnice, oltár 98
Kunhegyes, óntányér 172

Lapispatak, templom szentségházajtója 109
Leipzig, Universitätsbibliothek 139 ld. még Lipcse
Lelesz, vasajtó 112
Léva mellett, Koháry István emlékkápolnája 188
Lipcse, Népek csatája-emlékmű 186, 213, 217
Locking House, Wantage gyűjtemény 147
London, Albert emlékmű 212
— British Museum 220
— National Gallery 227
— Victoria & Albert Museum 119
— Westminster apátság 193
Los Angeles, Scitovszky Jánosné gyűjteménye 157
— Louis Warschaw gyűjteménye 182, 183
Lőcse, Státny Archiv 138, 142
Lumellogno, Santi Ippolito e Cassiano 45, 49
Lübeck, vártemplom 116
Lüneburg, kincs 113
Lyon, Aynard gyűjtemény 147

Maastricht, Szent Servatius-ábrázolás 111
Macsola, császár tányér 168, 169
Magosliget, császár tányér 168, 169, 170
Magyargyerőmonostor, templom 246
Makovica, vár 120
Márianosztra, pálos templom 141
Marosvásárhely, Kultúrpalota 246, 261
— Teleky család levéltára, Györgyi Bodó Gergely pecsétje 4
— Toroczkay Wigand Ede lakása 245
Menyő, kapu 138
Mezőkovácsháza, középkori temető 110, 125
Mihályi, kastély 262
Mikola, apostolos óntányér 168
— virágos tányér 172
Milano, Brera 146
— Cappella Acerbi 45
— Castello Sforzesco, Morazzone freskója 45
— Chiesa-gyűjtemény 47
— világiállítás 243, 246
Monostorszegi verőtó 110
Montefalco, Chiesa di S. Francesco 146
Montefortino, Pinacoteca 119
Moszkva, Állami Történeti Múzeum 164
— Lenin Mauzóleum 215
— Tretyakov Képtár 164
Murano, San Pietro Martire 157
München, Bavaria emlékmű 208, 209, 210, 214, 216, 250
— Bayerisches Nationalmuseum 101
— Friedensdenkmal 197
— Königsplatz 213
— Nationalbibliothek 117
Münnerstadti oltár 10, 11, 98

Nadab, kályhacsompe 118
Nagyatád, ferences templom 24, 29
Nagykanizsa, ferences templom, Szent Erazmusz mellékoltár 26
Nagykolcs, Szűz Máriás tányér
Nagyszentmiklós, kincs 112, 113, 126
Nagytállya, kincs 115, 116, 116, 117, 117, 118, 119, 124, 126, 128
Nagyvárad, kereszt-töröredék 114
— székesegyház 180, 181
— Várad vára 180, 181
Nemespécse, templom 254
New York, The Metropolitan Museum of Art 85, 85, 156
— Pierpont Morgan Library 117, 150
— Scholz János-gyűjtemény 45, 45
— Szabadságharc emlékmű 212, 215
— Szabadság-szobor 214
Niederwald, Germania-emlék 194
Novara, Orfanotrofio di S. Lucia 47, 50
Nürnbergi óntányérok, 17. század 167, 168, 169, 170, 171, 172
Nyáregyháza-pusztapótharaszti kincslelet 125
Nyírbátor, Báthory István síremléke 141, 257
— Múzeum 139
— tabernákulum 139

Oberlin, múzeum 156, 157
Ógyalla, templom 246
Orgondaszentmiklósi sírlelet 125

Páka, plébániatemplom mellékoltára 26
Pakonyi sírlelet 125
Palehi ikonfestők 163
Pannonhalma, Czudar László sírköve 105
— Képtár 48, 49
— levéltár, Schroth András vázlatai 42
— Novák Krizosztom mellszobra 42
— Róth Miksa mozaikja 43
— torony domborműve 41, 42, 43
Panyola, delfines tányér 171
Pápa, Dunántúli Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményei Levéltára 173
— irgalmasok, Pilgram-terv 99
— nagytemplom 99
Pápa, várkastély 99
Párizs, Arc de Triomphe 226
— Bibliothèque Nationale 140
— Café Volpini 228
— École des Beaux Arts 232, 241
— Goupil Galéria 228
— Hotel Pimodan 225
— Julian Akadémia 235, 241
— könyomda 219
— Iazzaroni gyűjtemény 147, 149
— Louvre 226, 227
— Madelaine 226
— Musée Cluny, jelvénygyűjtemény 111
— Musée Moreau 227
— Musée Napoléon 219, 221
— Nemzetgyűlési emlékmű 212
— Pantheon 186, 261
— Place de la Concorde 226
— Salon des Indépendants 228
— Szent Genovéva templom 186
— világiállítás 244
Párma, Pinacoteca 158, 162
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény, vázlatkönyv 12, 13, 13, 14, 14, 15, 15, 16, 16, 17, 17, 18, 19, 19, 20, 20, 21, 23, 23, 24, 24, 25, 26, 26, 27, 27, 28, 28, 29, 32, 33
Peliske, vár 120
Perkupa, apostolos óntányér 168
Perugia, Collegio del Cambio 146
— Galleria Nazionale dell'Umbria 143, 146, 155
— S. Francesco al Monte templom 146
Poprádi kereszték 118

- Pozsony, Mária Terézia-szobor 195, 200
 — Nemzeti Galéria 102
 — Szent Márton templom 262
 Prága, Egyetemi Könyvtár 126, 128
 — Nemzeti Galéria 108
 — Szent Vitus székesegyház, Vencel-szobor 108
 Prechtoldsdorf, pestisoszlop 87
- Rácmecske Id, Erdősmecske, plébánia 24, 26
 Radna, lelet 119
 Radstadt, plébániatemplom szobrai 15, 20, 29, 33
 Ráosmulyad, templom 246
 Rees, cibórium 118
 Regensburg, Walhalla 193, 194, 204
 Ried, Thomas Schwanthaler műhelye 15, 19, 20, 22, 33
 Róma, Appartamento Borgia freskói 143
 — Arcispedale di S. Spirito 141
 — Galleria Borghese 48, 153, 156
 — Sta Agnese 99
 — S. Maria del Popolo, Rovere kápolna 143
 — Torlonia gyűjtemény 146
 — Vatikáni képtár 145, 145
 — Viktor Emánuel emlékmű 213, 217
 Rottweil, feszület 97
 Rozsnyó, székesegyház 174
 Rudabánya, vasajtó 112
- Salgótarján, sirlelet 109, 125
 Sankt Florian, Szent Flórián-szobor 108
 Sarnen, Szent András-kolostor, ún, Ágnes-ruha 110, 111, 127
 Sárospatak, lelet 109, 125
 — Rákóczi vármúzeum 256
 — református egyházi múzeum 167, 168, 173
 — reneszánsz puttó 138, 141
 — síremlékek 256, 257
 Sárvár, vár 103
 Sátoraljaújhely, levéltár 199
 — „Zempléni Vitézek oszlopa” 188, 189, 199
 — Schalchen, plébániatemplom, Borbála lefejezése szoborcsoport 13, 14
 Schallaburg, magyar reneszánsz kiállítás 129, 138, 140, 141, 142
 Schleideni kehely 118
 Segesd, töredék 139
 Selmezbánya, jezsuita faragvány 173, 174
 Sepsiszentgyörgy, Székely Nemzeti Múzeum 244
 Siena, Pinacoteca Nazionale 156
 Somogyvár, ispáni vár és bencés apátság 262
 Sopron, Liszt Ferenc Múzeum 173
 — vaskori telep 262
 Spello, S. Maria Maggiore templom, Baglioni kápolna 143
 Sundburn, Larsson-ház 245
 Stams, kolostor, Andreas Thamasch műhelye 17, 19, 20, 22, 23, 33
 St. Louis, világiállítás 1904 243
 Strassburg, Nicolaus Gerhaert műhelye 97
 St. Wolfgang, templom, oltár 15, 33
 Szabadbattyán, lelet 105, 112, 125, 128
 Szabadka-Hidas 109
 Szalonna, apostolos óntányér 168
 Szamostatárfalva, apostolos óntányér 168
 Szárhegy, székely lakóház 245
 Szászkezdí kehely 118
 Szászsebes, plébániatemplom 103
 Székesfehérvár, bazilika, Szent Katalin (Anjou sír-)kápolna 5, 7
 — István Király Múzeum 103
 — kőtár 4, 5, 6
 — középkori kőfaragványok 1, 3, 5, 6, 7
 — I. Lajos kiállítás 165, 167
 — Szent Anna kápolna 5
 — Szűz Mária egyház kápolnája 4, 5, 7
 — Sziget, Johannita rendház 262
 Szeged 139
 — kereszt 114
 — Móra Ferenc Múzeum 126
 Szeged-Öttömös 109
- Szekszárd, Garay János-szobor 232, 236, 237, 237, 239
 Szendrői úrmutató 118
 Szenna, Szabadtéri Néprajzi Gyűjtemény 262
 Szentpál, pálos kolostor 120
 Szerencs, Rákóczi Zsigmond tumbája 257
 Szered, Mária templom 120
 Szigetvár, hősi emlékmű 194
 Szilágysomlyó, kincs 112
 Szolnok, művésztelep 247
 Szombathely, kincs 126
 Sztána, Kós Károly háza 246
- Tapalóc, „castellum” 120
 Tata, Immaculata emlék 89
 — Kálvária 89
 — majolika gyár 89
 — plébániatemplom 99
 — Nepomuki Szent János-szobor 88, 89, 89
 — Vaszary műteremháza 245, 246
 Tebriz, azerbajdzsán szőnyegművészet 257, 258
 Temeskutas, lelet 112, 128
 Temesvár 139
 — Bánát Múzeum 115, 115, 127, 128
 Temska, lelet 113
 Tihany, pannonhalmi főapátság levéltára 180
 Tiszaújfalú, lelet 116
 Tömörd, ékszer 125
 Tula, Philbrook Art Center, Kress-gyűjtemény 47, 47, 48, 49, 50
- Újlak, ferences templom, gyámkő 135, 135, 141, 142
 — — pillérfő 136, 136, 142
 — látképe 134, 142
 — privilégiuma 129, 130, 130, 131, 132, 133, 134, 134, 137, 139, 140, 142
 — templomok 130, 134
 — újlakiak síremlékei 141
 — város alaprajza 134, 132
 Upton, Red House 245, 246
- Vác, székesegyház 99
 Vágsszentkereszt, templom stukkói 43
 Vajdácaska, császár tányér 168, 169, 170, 170
 Valkó, templom 246
 Valtice, Liechtenstein-kastély 102
 Váradi Graduale, ld. Kassa is 139
 Varallo, Pinacoteca 45, 47, 48, 50
 Varese, Francesco del Cairo-kiállítás 45, 49
 Varsó, Nemzeti Múzeum, wilanówi arcképkiallítás 100
 Vázsony, Myslenovits Márk síremléke 141
 Velence, Biblioteca Marciana 130
 — Szent Márk tér 209
 — Piazzetta 214
 Velletri, Santa Maria del Trivio templom 149
 Versailles, kollonnád 202, 203, 209, 215, 216
 Versec, Múzeum 126
 — ötvös lemez 125
 — verető 110
 Vezekény, Eszterházy emlékobeliszk 188
 Visby, tömegsírok 116
 Visegrád, bronz corpus 165, 165, 166, 166, 167
 — királyi palota 262
 — Mátyás király Múzeum 165
 — 14. századi öntőműhely 165, 165, 166, 167
 Visegrád-Lepence, késő bronzkori település és római temető 262
 Vyssi Brod, Madonna-szobor 108
- Washington, National Gallery of Art 47, 47
 Weimar, Denkmal für die Märzgefallenen 215
 Wetzdorf, Radetzky-mauzóleum 189, 199, 201
 Wien ld. Bécs
 Wies, Vir Dolorum kegyszobor 15
 Wittenberg, Luther-emlékmű 215
 Wörlitz, Rousseau-emlék 186
 Wrocław, Sziléziai Múzeum 109
 Würzburg, érseki rezidencia 101
 Zágráb, Bakócz-Erdődy Missale 137, 138, 139, 141, 142
 — Pöszékesegyházi Könyvtár 136, 136, 137, 142

— Pobjesni Muzej Hrvatske 100, 101, 135, 135, 141, 142
 — Régészeti Múzeum 140
 Zakopane, művészházak 245
 Zalaszentgrót, kincslelet 105, 106, 119, 121, 122, 127
 Zalavár, várrom 254, 262
 Zamárdi, avar temető 262
 Zebegény, templom 243, 246
 Zell am Pettenfirst, plébániatemplom, főoltár 14, 15, 16, 33

— — szöszék 15, 15, 16
 Zell am Pettenfirst, plébániatemplom, mellékoltár 16
 Zilah, diadalkapu 187
 Zlatnó, üveggyár 174, 175, 176, 255
 Zólyom, vár 102
 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 113
 Zwickau, oltár 97
 Zsira-Gyülevíz, kastély 99

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK, KÖNYOMDÁSZOK

Aba Novák Vilmos 73
 Abbema, Louise 227
 Ache, Caran d' 227
 Ackermann, R. 221
 Adam, Emil 320
 Adam, Jakob 90, 90
 Agache 227
 Agricola, Carl 156
 Albertshäuser, Johann 100
 Alemanno, Pietro 119
 Alt, Rudolf 183
 André, Frédéric 219
 André, Johann Anton 218
 André, Philipp 218, 219, 220, 221, 222, 223
 Angelico, Fra 227
 Aquila János 181
 Assisi, Andrea d' 143
 Axentovich, Teodor 225
 Axmann József 250

Baglione, Giovanni 48
 Bakócz monogrammista 129, 137, 138, 139, 141, 142
 Barabás Miklós 55, 56, 57, 58, 59, 60, 60, 61, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70
 Bastien-Lepage, Jules 227
 Beccafumi, Domenico 147, 157
 Bellini, Giovanni 149, 150, 157, 227
 Benczur Gyula 261
 Benvenuto, Girolamo di 149, 150, 157
 Bergeret, Pierre Nolasque 219, 221, 221, 222, 223
 Bernáth Aurél 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84
 Bergmüller, Johann Georg 29
 Bertucci, Giovanni Battista 148, 149, 157
 Besnard, Paul Albert 227, 230, 231
 Biccì, Neri di 147
 Biró Mihály 261
 Bloemaert, Cornelis 149
 Bolt, Johann Friedrich 222
 Bonnard, Pierre 231
 Bonone, Carlo 160
 Borgianni, Orazio 48
 Bortnyik, Sándor 73, 80
 Botticelli, Sandro 147, 148, 148, 149, 156, 225, 227
 Breenbergh, Bartholomeus 85, 85, 86, 86
 Breton, Jules Adolphe 227
 Bril, Paul 85
 Brocky Károly 52, 54, 56, 59
 Brusasorci, Felice 156
 Bunny, Rupert C. W. 227, 228, 230, 231
 Cairo, Francesco del 45, 49
 Caletti, Giuseppe 158, 160, 161, 162
 Callot, Jacques 227

Caracciolo, Battistello 48
 Caravaggio, Michelangelo da 48, 49, 49, 50, 158, 160, 161
 Carracci, Annibale 156
 Castello, Valerio 44
 Catanio, Francesco Costanzo 158, 159, 160, 161, 161, 162
 Cavedone, Giacomo 158, 160
 Cerano, Giovanni Battista Crespi 45, 49
 Cesare, Giulio Id. még Procaccini 45
 Clovio, Giulio 129, 130, 136, 137, 138, 140, 141, 142
 Cézanne, Paul 261
 Chaplin, Charles 230
 Clairain, Georges 225, 227
 Constant, Benjamin 227, 230
 Cornelius, Peter 59, 230
 Crespi, Daniele 45
 Csók István 241
 Csontváry Kosztka Tivadar 261

Danhauser, Josef 57, 58, 59
 Dankó Ödön 197
 David, Jacques Louis 55
 Delacroix, Eugène 230, 231
 Delaunay, Elie 227
 Denis, Maurice 230, 231
 Derkovits Gyula 73, 75
 Dési Huber István 178, 179
 Desiderius Italus 129, 138, 139, 139, 142
 Dobrovits Péter 80, 81
 Dorffmeister István 100
 Dosso Dossi, tkp. Giovanni De'Luteri 160
 Dürer, Albrecht 97, 129

Edvi Illés Aladár 243, 246
 Elwes, Alastair Cary 227
 Elsheimer, Adam 85
 Endrédi József 93
 Espinosa, Jerónimo Jacinto 47, 50

Fantone, Francesco da Norcia detto il 146
 Fényes Adolf 73
 Ferenczy Károly 73, 241, 261
 Feszty Árpád 228
 Finson, Louis 49, 49
 Fiorentino, Pier Francesco 147, 156, 157
 Fiorentino, pseudo Pier Francesco 147
 Fischer, Joseph 218, 220, 220, 221, 223
 Foligno, Niccolò da 146
 Fortuny y Carbo, Mariano 227
 Forlì, Melozzo da 149
 Fungai, Bernardino 148, 149
 Füger, Friedrich Heinrich 189, 199

Gallén-Kallela, Axeli 245, 246
 Gauguin, Paul 228, 230, 231
 Gentileschi, Orazio 48

Girolamo di Giovanni 146
 Glatz Oszkár 73
 Gozzoli, Benozzo 147
 Graham, Thomas Alexander 227
 Greco, El 82
 Grimm Vince 55, 56, 58
 Grund Vilmos 66
 Gulácsy Lajos 261

Hals, Frans 182, 183
 Hampe, Carl Friedrich 222, 222, 223
 Harrison, Alexander Thomas 227
 Hébert, Ernest 227
 Hende Vince 246
 Henle 227
 Henner, Jean Jacques 231
 Hesz János Mihály 255
 Hoffhalter, Raphael 93
 Hofmann, Michael 51, 52, 53, 54, 55, 59
 Hofmann, Samuel 182, 182, 183
 Holbein, Hans 227
 Hollós Simon 260, 261
 Hummel, Johann Erdmann 222

Ibels, Henri-Gabriel 231
 Imola, Innocenzo da 152, 153, 157
 Iványi Grünwald Béla 241

Jansch, Laurenz 90
 Jelinek Ferenc 255
 Jordaens, Jacob 183

Kassák Lajos 82, 83, 261
 Kazinczy Ferenc 188, 189, 199
 Kernstok Károly 76
 Kisfaludy Károly 52, 59, 193, 250
 Kiss Bálint 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 199
 Kleinfeller Károly 199
 Kmetty János 71, 72, 73, 74, 75, 76
 Kolozsvári Tamás 147
 Kovács József 199
 Krafft, Peter 59, 187, 198
 Kraus, G. W. 208
 Krepp, J. G. 56
 Kreuzinger, Josef 90
 Kriehuber, Josef 59
 Körösfői-Kriesch Aladár 243, 244, 245, 246, 247
 Kunffy Lajos 262

Laudon, Charles Paul 199
 Laurens, Jean Paul 230
 Lazarus pictor 98
 Lefebvre, Jules 226, 227, 231
 Leonardo da Vinci 229
 Ligozzi, Jacopo 155, 156, 157
 Lippi, Fra Filippo 147, 148, 148, 156, 157
 Lhermitte, Léon 227, 231
 Lorain, Claude 55
 Lotz Károly 192

- Madarász Viktor 191, 191, 192, 193, 198, 198, 199
 Mahlknecht, Carl 54, 65
 Maino, Juan Bautista del 47
 Manet, Edouard 73
 Marastoni József 64, 65, 66, 70
 Márffy Ödön 76
 Mark, Quirin 199
 Matham, Jacob 147
 Mattis Teutsch János 261
 Mayer Károly 57
 Mease, Christ G. 227
 Meckenem, Israhel van 118
 Meissonier, Ernst 227
 Meytens, Martin von 101
 Michelangelo Buonarroti 228
 Milano, Nicolaus de 139
 Millitz, Johann Michael 100
 Morazzone, Pier Francesco 45, 49
 Moreau, Gustave 224, 225, 227, 227, 228, 229, 230
 Moroni, Giovanni Battista 227
 Mucha, Alfons 225
 Muller, Jan 155, 156, 157
 Munkácsy Mihály 73, 225, 228, 229, 230, 231
 MS mester 147

 Nagy Sándor 246, 247
 Naldini, Giovanni Battista 155, 156, 157
 Nemes Lampérth József 74, 75, 80

 Orlai Petrich Soma 191, 191, 199

 Pálffy Daun Lipót 198, 200
 Palmezzano, Marco 149
 Passini, Johann 53
 Perger Zsigmond 199
 Perlrott Csaba Vilmos 80, 81
 Perugino, Pietro 143, 146, 148
 Pesellino, Francesco di Stefano 147, 148, 157
 Petrich András 183
 Pinturicchio, Bernardino 143, 148, 150, 157
 Piombo, Sebastiano del 152
 Pisanello, Antonio Pisano 116, 117
 Pistoia, Gerino da 143
 Pór Bertalan 76
 Poratzky, Ludwig 250
 Poussin, Nicolas 88, 199
 Pracher, Franz 183
 Procaccini, Giulio Cesate 45, 147, 157
 Procaccini, Giulio Camillo 44, 44, 50
 Puvis de Chavannes, Pierre 225, 227, 228, 229, 230, 231

 Raffaello Santi 88, 153, 227, 230
 Raimondi, Marcantonio 88
 Ransor, Paul 230, 231
 Redon, Odilon 224, 229, 231
 Reid, Sir George 227
 Rembrandt Harmensz van Rijn 85
 Reni, Guido 160
 Reuter, Wilhelm 219, 222
 Ribot, Théodule 227
 Rohn Alajos 60, 63, 64, 66, 67, 69
 Rippl Rónai József 73, 241, 246, 260, 261, 262
 Romano, Giulio 129
 Rondinelli, Niccolo 149, 152, 156
 Rops, Félicien 225, 229
 Rositi, Giovanni Battista 149, 151, 156
 Roussel, Ker-Xavier 231
 Rubens, Pieter Pauwel 45, 182
 Ruskin, John 244

 Saiss 227
 Sambach, Caspar 199
 Sandmann, Franz Joseph 183
 Santacroce, Francesco di Simone 150, 152, 153, 157
 Santacroce, Francesco Rizzo da 150, 152, 152, 157
 Scarsellino, Ippolito 160
 Schadl János 80, 83, 84
 Schlesinger, H. 56
 Schmidt József 199
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 59
 Schongauer, Martin 118
 Shuppen, Jakob van 100
 Schwindt, Karl 53, 54, 59
 Schwind, Moritz von 51, 52, 52, 53, 53, 54, 57, 59, 250
 Senefelder, Aloys 218, 219, 222
 Sérurier, Paul 230, 231
 Signorelli, Luca 147, 157
 Spada, Lionello 158, 160
 Spagna, Lo Giovanni di Pietro 143
 Spányi Béla 228
 Spiró Ede 255
 Steinlen, Théophile 246
 St. Sippe-mester 119
 Strozzi, Bernardo 45
 ES mester 118
 Szemlér Mihály 199
 Szerelmey Miklós 183
 Szilády József 61, 62, 63, 70
 Szilády Károly 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70
 Szinyei Merse Pál 251, 252, 252, 253, 253
 Szőnyi István 73
 Sztroganov ikonfestő iskola 164

 Tanzio da Varallo 45, 45, 46, 47, 47, 48, 49, 50
 Tartaglia, Francesco 145, 146
 Tassaert, Henriette Félicité 227
 Than Mór 192
 Thorma János 261
 Tiberio d'Assisi, di Diotallevi 143, 144, 145, 145, 146
 Toulouse-Lautrec, Henri de 246
 Turchi, Alessandro 156, 157

 Uitz Béla 80, 81, 184

 Vaszary János 246, 261
 Vecchia, Pietro della 158
 Velde, Jan de 182, 183
 Velasquez, Diego Rodriguez de Silva y 47
 Veneziano, Domenico 147
 Verescagin, Vaszilij Vasziljevics 230
 Vernet, Horace 55
 Veronese, Paolo 156
 Vidra Ferdinánd 250
 Vinacer, C. 90
 Visino 139
 Vollweiler, G. J. 219
 Vos, Cornelis de 183
 Vouillard, Edouard 231

 Walker, S. 219, 219, 222
 Watts, George Frederick 229
 Weber Henrik 199, 248, 249, 250
 West, Benjamin 218
 Whistler, James Abbott MacNeill 227
 Wright J. W. 56

 Zichy Mihály 227, 228, 262
 Ziegler, Johann 90, 90
 Zucchi, Jacopo 156

SZOBRÁSZOK

- Alexy Károly 188, 200
 Antokolszkij, Marko 227, 228, 230
 Arens, Johann August 199

 Bálint Lajos 241
 Barrias, Louis Ernst 232
 Bartholdi, August 214
 Bauer Saar, Adolph 83
 Beck Ö. Fülöp 212, 213, 214, 232, 235, 236, 247
 Bendl, Ignaz 88, 88
 Berczik Gyula 208
 Beyer, Wilhelm 101
 Bezeredy Gyula 242
 Böhm, Joseph Edgar 233, 241
 Böhm József Dániel 241
 Brestyánszky Gyula 241

 Canova, Antonio 241
 Chapu, Henry 232, 235
 Csikász Imre 241
 Csorba Géza 73

 Damkó József 233, 241
 Donáth Gyula 242
 Donner, Georg Raphael 101, 255
 Dunaiszky Lőrinc 93, 94, 94

 Engel József 199

 Fadrusz János 187, 195, 195, 196, 208
 Falconet, Etienne Maurice 186
 Falguière, Alexandre 232, 235
 Femes Beck Vilmos 241
 Ferenczy Béni 83
 Ferenczy István 37, 39, 43, 93, 94, 94, 188, 189, 189, 190, 192, 193, 199, 254
 Ferrucci, Andrea 138
 Fiorentinus, Ioannes 138
 Frank Kálmán 241
 Fugert Imre 36, 37, 43

 Gerhaert, Nikolaus 97
 Grantner Jenő 213

 Halbig, Johann 200
 Hellmer, Edmund von 232, 241
 Herzog György 36, 37, 43
 Hoffer, Georg 15, 16, 17, 18, 19, 20, 20, 21, 22, 22, 23, 24, 26, 27, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35
 Hoffmann Ignác 36, 37
 Holló Barnabás 215, 240
 Hörger Antal 88

 Izsó Miklós 192, 193, 193, 199

 Jankovich Gyula 241, 242
 Juhász Gyula 241

 Kallós Ede 242
 Kefermarkti Mester ld. még Martin Kriechbaum 8, 9, 10
 Kemeter, Simon 24, 26, 29
 Kisfaludy Stróbl Zsigmond 197, 213
 Kiss György 241
 Kolozsvári Márton és György 180
 Kovács György 89
 Kriechbaum, Martin 8
 Kölle, Andreas 23, 29, 33
 Köllő Miklós 239, 241
 Königer, Veit 101

 Leonardo da Vinci 227
 Liget Miklós 187, 241, 242

Maison, Rudolf 197
 Marschal Antal 102
 Marschall Ferenc 36
 Marschall József 36
 Marschall Lipót 36, 37, 39
 Merville, Karl Georg 101
 Messerschmidt, Franz Xaver 101, 102
 Messerschmidt, Johann Adam 101
 Moiret Ödön 181
 Moll, Balthasar Ferdinand 101

Nagy Kálmán 95, 95, 96, 96

Pacher, Michael 8
 Padlíčka, Stefan 95, 95, 96, 96
 Peckary, Larl 199
 Prelenthner, Johann 199
 Puech, Denys 235

Radnai Béla 242
 Radnitzky, Karl 176
 Riemenschneider, Tilman 9, 10, 11
 Rodin, Auguste 232
 Róna József 240, 242

Sámuel Kornél 241
 Schadow, Gottfried 215
 Schilling, Johann 199
 Schletterer, Jakob 101
 Schroth András 34, 35, 35, 36, 37, 39,
 40, 40, 41, 42, 43, 255
 Schroth Ignác 36, 43
 Schroth Károly 36, 43
 Schwanthaler, Ludwig von 208, 209,
 211, 216, 250
 Schwanthaler, Thomas 12, 14, 14, 15,
 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 23, 24, 24,
 25, 26, 26, 27, 28, 29, 30, 31
 Schweiger Antal 88, 89, 89
 Scott, G. G. 212
 Senyei Károly 240, 242
 Sovánka István 241
 Stoss, Andreas 97
 Stoss, Veit 8, 10, 97, 98
 Straub-család 101
 Straub, Johann Baptist 101
 Straub, Philipp Jakob 101
 Stróbl Alajos 196, 260, 261
 Szamolovszky Ödön 196, 196, 197, 241
 Szárnovszky Ferenc 232, 233, 234, 235,
 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242
 Szász Gyula 241

Tatlin, Vlagyimir 215
 Teles Ede 232
 Thamasch, Andreas 15, 16, 17, 19, 20,
 22, 23, 27, 28, 28, 30, 33
 Thorwaldsen, Bertel 55
 Tóth István 242
 Tschiderer, Johann Paulin 23, 33

Vastag György, ifj. 215, 240, 242
 Vay Miklós 199

Wagner, Johann Peter Alexander 101
 Weyr, Rudolf 232, 241
 Wuerzt, Emil H. 227
 CW jelzésű szobrász 16, 20, 29, 33
 SW jelzésű szobrász 16, 20, 31, 33

Zala György 195, 196, 202, 203, 206,
 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215,
 216, 241, 260, 261
 Zauner, Franz 186
 Zumbusch, Kaspar Clemens von 187

ÉPÍTÉSZEK

Alpár Ignác 198, 200

Benkó (Medgyaszay) István 247
 Borromini, Francesco 99
 Böblinger, Hans 97
 Burton, Decimus 214

Canevale, Isidore 99

Ensinger, Ulrich von 97

Falus Elek 213
 Fellner Jakab 88, 98, 99
 Fischer von Erlach, Johann Bernard
 87, 87, 88
 Foerk Ernő 213
 Fontaine, Pierre Francois Léonard 214
 Frommer Lajos 213

Gách István 196, 196
 Gesellius, Herman 246
 Gött Antal 99
 Grossmann József 99
 Giergl Kálmán 195, 196
 Gilly, Friedrich 186
 Gropius, Walter 215

Hansen, Carl Christian Constantin 189
 Hefe, Melchior 98
 Helbersdorfer, Leonard 99, 100
 Hentz, Heinrich 199
 Herceg Ferenc 198
 Hild József 37, 176, 177, 178, 254
 Hildebrandt, Johann Lucas von 98
 Hillebrandt, Franz Anton 98
 Hofrichter József 176, 176, 177, 177,
 178

Jakab Dezső 261
 Jánuszky Béla 243, 246, 247
 Jänggl, Franz 98

Klenze, Leo von 208, 209, 210, 213, 216
 Komor Marcell 214, 261
 Korb Flóris 195, 196
 Kotál Henrik 200
 Kós Károly 243, 244, 246
 Kosztolányi Kann Gyula 247
 Kozma Lajos 246
 Kühnel Pál 35, 35, 36, 42, 43, 254

Lajta Béla 181, 246
 Langhans, Carl Gotthard 209, 214, 216
 Lechner Ödön 214, 243, 244, 247, 261
 Ledoux, Claude Niclas 214
 Lindgren, Armas Eliel 246

Mansart, Jules 203, 203, 209, 215, 216
 Medgyaszay István 195, 196, 243, 246
 Mies van der Rohe, Ludwig 215
 Morris, William 244, 245, 246
 Nebbien, Heinrich 214
 Nobile, Pietro 35, 43

Packh János 36, 37, 39, 43, 254
 Pecz Samu 213
 Percier, Charles 214
 Pilgram, Franz Anton 98, 99, 100
 Pogány Mór 213
 Pollack Mihály 244

Prokopp János 255

Saarinen, Gottlieb Eliel 244, 246
 Sacconi, Giuseppe 213, 217
 Schram, Lucas de 254
 Schickedanz Albert 196, 202, 203, 203,
 204, 204, 205, 206, 206, 207, 208,
 208, 209, 210, 210, 211, 211, 212,
 213, 214, 215, 216, 217
 Schinkel, Carl Friedrich 186, 212, 215,
 216
 Schmitz, Bruno 213, 215, 217
 Schulek Frigyes 214
 Schütz, Karl 90
 Scsuszzev, Alekszej Viktorovics 215
 Semper, Gottfried 200
 Sonck, Lars 244, 245
 Szivessy Tibor 243, 247

Toroczky Wigand Ede 243, 244, 245,
 245, 246, 247

Webb, Philip 245
 Witwer, Martin 98

Ybl Miklós 202, 204, 213

Zrunczky Ödön 243

IPARMŰVÉSZEK; KÉZMŰVESEK

Appel, Ulrich önműves 170, 173

Barna Imre díszműkovács 89
 Briot, Francois önműves 167

Cennini, Cennino ötvös 117
 Chatelle, David ágyúöntő 101

Dambach, Andreas önműves 170, 171,
 173

Ederlein, Caspar önműves 167, 168,
 170, 171, 172, 173

Gaal Konrád harangöntő 166, 167

Horchheimer, Melchior önműves 171

„Liliomos” mester, önműves 171, 171,
 173

Meyer, George önműves 172, 173

B.O. jegyű önműves 169, 173

Öham, ifj. Paulus önműves 168, 168,
 169, 173

Öham, id. Paulus 170, 171, 173

Péntek Gyuri György asztalos 246

Rumpler, Hans önműves 169, 170, 170,
 173

Sege, George önműves 168, 173
 Schmauss, Georg önműves 168, 169,
 173

Schreiner, Anton önműves 167, 173
 Spatz, Hans önműves 168, 172, 172,
 173

TANULMÁNYOK

SZÉKESFEHÉRVÁRI KŐFARAGVÁNYOK GYÖRGYI BODÓ MIKLÓS PRÉPOST CÍMERÉVEL

A Magyar Nemzeti Galéria középkori kiállításának rendezése során a raktárból érdekes kőfaragvány bukkant elő, amelyet a földszinten ki is állítottak. A darab egy íves oldalú, dombormívű, vakmértűves timpanon mintegy egyharmadnyi része. [1] Érdekessé elsősorban a mérművek előtt kifaragott címerpajzs tette, amely három szál virágot tartó, páncélos jobb kart ábrázol. A pajzs fölött főpapi infula látható. (1. kép)

A leltárkarton adataiból mindössze az derült ki, hogy a töredék a Nemzeti Múzeumból a Szépművészeti Múzeumon keresztül jutott mai őrzési helyére; a katonon olvasható meghatározás, miszerint a címer Somi László vespéremi préposté lenne, nem tűnt valószínűnek. [2]

A lelőhely és a hiányzó másik timpanondarab ismerete nélkül a töredék és a címer meghatározása nem látszott egyszerű feladatnak, a címer ábrája nem tűnt ismertnek, bár az Alsániak hasonló címerére — annak ábrája tükrösen szimmetrikus a szóban forgó pajzsával — Kubinyi András felhívta a figyelmet. [3] (2. kép)

Egy szerencsés véletlen adta kézbe a megoldás kulcsát. Más irányú kutatás során az Országos Műemléki Felügyelőség Fotótárának régi pozitívjai között egy vakmértűves timpanontöredék fényképe került elő, amelyen két címerpajzs volt látható. [4] Az egyező részletek és a törés-



1. kép



2. kép



3. kép

vonal hasonlósága valószínűvé tették az összetartozást, a két darab méreteinek egyezése, a törésfelületek helyszíni vizsgálata, a két töredék összerajzolása ezt a későbbiekben kétségtelenné is tette. (3–4. kép)

Hamarosan a fényképen szereplő faragvány is „megkerült” a Magyar Nemzeti Múzeum földszinti kőtárának középkori részében.[5] A töredék két címerpajzsa közül a lentebb elhelyezkedő — a másik darabon található pajzs párja — egyfarkú, jobbra lépő, ágaskodó oroszlánt mutat, míg a kettő között, azoknál magasabban, a csúcsíves timpanon középtengelyében elhelyezett, négyelt pajzsú másik címer mezőiben pólyás Árpád-címer, hármashalmon álló kettőskereszt, a három dalmát leopárdfej jórészt lepusztult maradványa, és egy jobbra lépő és ágaskodó oroszlánként magyarázható körvonalrajz foglal helyet, a szív-pajzsban pedig jobbra néző madarat találunk — ez nyilvánvalóan Hunyadi Mátyás címere. Ezt a töredéket Balogh Jolán már közölte, az oroszlános pajzsot a besztercei grófi címerrel azonosítva, és ez alapján a készítés idejét 1469 előttre téve. Ő azonban a Galériabeli részt nem ismerte. A lelőhelyet az OMF fényképének felírata alapján feltételeesen Budára helyezte.[6]

A Nemzeti Múzeum kőtárában, az előbbi darabbal szemben a virágokat tartó, páncélos kart ábrázoló, infulás címerpajzs mását is kiállították egy ötszögű, ugyancsak dombormívű kőlapon.[7] (5. kép)

A Mátyás-címer kétségtelenné tette, hogy az Alsániai címere nem lehet a kérdéses ábra, a család ugyanis legkésőbb 1437-ben kihalt.[8] A továbbjutáshoz az egyedüli járható útnak a származási hely felderítése látszott. Idő-



4. kép



5. kép

ben visszafelé nyomozva az első adatot a Magyar Nemzeti Múzeumból a Szépművészeti Múzeumnak 1939-ben átadott tárgyak jegyzéke szolgáltatta, amelyben a Galéria töredéke a címer leírása alapján azonosítható volt, mellette „Székesfehérvár 1813” szöveg szerepelt.[9] Ennek megerősítését jelentette Rómer Flórisnak a pécsi Alsáni sírkövel kapcsolatos megjegyzése, hogy annak címere „senso contrario” (ellentétes értelemben) azonos a múzeum fehérvári töredékéével.[10] Rómer hagyatékában egy erősen hiányos, rajzos katalógus lapjain, sok egyéb, egykor vagy ma is a Magyar Nemzeti Múzeumban található kőfaragvány rajza között mindkét timpanondarab és a harmadik, címeres faragvány is szerepel[11], kétségtelenné téve, hogy azok a múlt század második felében már a múzeumban voltak.



6. kép

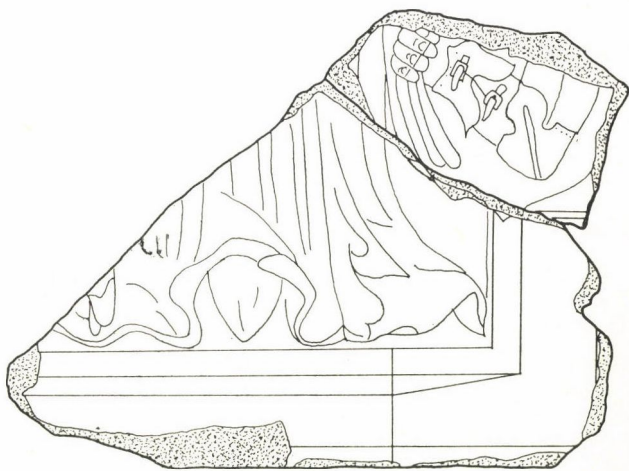


7. kép

A székesfehérvári eredet végső bizonyítékát az a levelezés szolgáltatta, amelyre szakirodalmunk — elsősorban Varju Elemér — eddig az István szarkofággal kapcsolatban hivatkozott.[12] Az iratok a székesfehérvári püspöki palota kertjének római és középkori kőfaragványai, illetve ezeknek a Nemzeti Múzeumba szállítása körül forognak, a kövek a 19. század elején a bazilika romjai közül kerültek elő.[13] A legérdekesebb egy 1813-ban íródott jegyzék, több darab leírásával, így — bár Varju Elemér felületes és hiányos kivonata erről egyáltalán nem tud — megtalálható közöttük a vizsgált három töredék is: az egyik „infulát, emberi kezét ábrázol, amelyben három szétágazó szárból álló virágcsokor van. Ez alatt látható egy nagyobb kőnek két kisebb töredéke, melyeknek mindegyikén ábrázolás van: az egyikén oroszlán és a magyar királyi címer van kifaragva; a másikon infula és emberi kéz, mint a fentemlített kövön. Gótikus mű, felirat nélkül.”[14]

A lelőhely kérdése ezzel megoldódott, a faragványok eredetileg vagy a székesfehérvári bazilika vagy a prépostság valamely ahhoz közeli épületének díszéül szolgáltak.

Azonnal és nyilvánvalóan adódott az a feltevés, hogy a főpapi infulás címer az egyik fehérvári prépost címere lehet.[15] A Mátyás-címerrel való előfordulás a szóba jöhető személyek számát erősen lecsökkentette, Mátyás uralkodása idején ugyanis összesen ketten töltötték be ezt a tisztséget: Györgyi Bodó Miklós (1444—1472 és 1474 között) és Kálmáncsehi Domonkos (1474—1495).[16]



0 10 20

8. kép

Az utóbbi nem jöhetett számításba a címer gazdjaként, mert vágott pajzsban fél alakos, ágaskodó oroszlánt és hatágú csillagot ábrázoló címere közismert.[17] A Györgyi Bodókéről ugyanez jóval kevésbé mondható el, de Miklós testvérének, Györgyi Bodó Gergely erdélyi alvajdának a Teleky család marosvásárhelyi levéltárából származó, 1445-ös lenyomatú pecsétje pontosan a mi címerünkkel azonos ábrájú.[18] A timpanon és a másik, címeres faragvány tehát teljes bizonyossággal Györgyi Bodó Miklós székesfehérvári préposthoz köthetők, és az ő ottani építkezéseiről adnak — mindmáig egyetlen — hírt.

A timpanonhoz tartozott esetleges szarkövek vagy bélétdarabok keresése során — ilyenekre egyébként nem sikerült rábukkanni — tűnt föl egy dombornívű címerpajzs töredéke a székesfehérvári kőtárban. (6. kép) A vörösmárvány faragvány mint sírkő töredéke szerepelt a szakirodalomban.[19] A pajzs ábrája páncélos jobb kar, amely kezében három növényi szárat tart, a virágok a hiányzó részen voltak kifaragva. Az előbbieken alapján ez kétségtelenül a Bodó család címere.

Tóth Sándor korábban egy székesfehérvári préposti sírkő töredékét — domborműben ábrázolt főpapi alak lábrészével (7. kép) — nagy valószínűséggel azonosította Bodó prépost sírkövével, a feltételezhető székesfehérvári temetkezés és a faragvány stílusa alapján.[20] A címer felismerése után egy pillantás elegendő volt a két, egymás közelében elhelyezett darabra, hogy kiderüljön: a kettő összeillik, a pajzs alsó vonalának hiányzó szakasza, a csúcsos talppal együtt megtalálható a figurális töredéken. (8. kép) A faragványon olvasható körírt-részlet a következő: *emagocz / ppositus ecclie a(lb)en a*. [21]

*

Az a család, amelyből a prépost származott, a 15. században Tolna megyében rendelkezett jelentős birtokokkal, és tagjai leggyakrabban a Mágocs melletti, ma már elpusztult Györgyi faluról nevezték magukat.[22] (Ez a vidék akkoriban még Tolnához tartozott.) Címerük alapján, amely az errefelé birtokos Szentemágocs nemzetség címerének jellemző motívumát, a három rózsát tüntette fel, már régen gyanítani lehetett, hogy a Bodók is ebből a nemzetségből eredtek.[23] Bizonyítékot azonban csak a jelen sírkő szolgáltatott erre a feltevésre, amennyiben a *de genere Zenihe Magocz* származási megjelölésnek legalább az utolsó szavát megőrizte. Illusztrálja egyben azt is, hogy a család nagyon is tudatában volt előkelő eredetének, és mivel társadalmi állása jóval szerényebb volt, szívesen kérkedett is vele.[24]

A Györgyi Bodók ugyanis korántsem tartoztak, legalábbis eredetileg, a Dunántúli arisztokráciájához. Családi levéltáruk ugyan nem maradt fenn, de a néhány előkerült adatból megrajzolható felemelkedésük útja, sőt valamelyest még leszámazásuk is. Egyenes őseit abban a Szentemágocs nb. Márk fia Márk *comes*-ben lehet sejtteni, aki a 13. század végén (1291–1292) élt, és akinek testvére a pécsi káptalanban volt éneklőkanonok.[25] E Márk fia, Bodó (*Bodow*), akit a Harc (Tolna m.) melletti Anyáról (1338) neveztek, lett utóbb a család nevéadója.[26] Bodó fiának, Miklósnak fiai, Mihály és Jakab 1399-ben csere útján további földet szereztek Anya mellett.[27] Nyilván tőlük származott le a család két, előkelőbb, illetve szegényebb ága, és mivel az utóbbihoz számítható Bodó János Mihálynak volt a fia[28], gyanítható, hogy Gergely, András és Miklós prépost, akiknek sikerült karriert csinálniuk, Jakab fiai voltak. Atyjukat ugyan egyik forrás sem nevezi meg, sőt arra sincs kétségtelen adat, hogy valóban testvérek voltak, de életpályájukból mégis ez a valószínű.

Bodó Gergely, akit a család akkori fejének lehet tekintenünk, 1432-ben Tolna megye előkelőbb nemesei között szerepel, persze vagy kéttucat magával, ami jól érzékelteti a Bodók ekkori társadalmi állását.[29] Felemelkedéséhez az 1440-ben I. Ulászló és Erzsébet hívei közt kirobbant polgárháború nyitotta meg az utat. Rokonságával együtt a „nemzeti” pártot választotta, és valószínű, hogy már ekkor beállt Újlaki Miklósnak, a párt egyik legfőbb vezérének a szolgálatába. 1441-ben Bodó András-

sal és Jánossal együtt részt vett — bizonyára Újlaki egyik bandériumában — Máré vára ostromában, amely a királynét támogató Bátmonostori Tóttós László birtoka volt.[30] 1443-ban már bizonyosan Újlaki bizalmi embere[31], és ő a kamarahaszná egyik behajtója Tolnában, amely Újlaki territóriumához tartozott.[32] 1444–1446 között Erdélyben helyettesítette urát, mint annak alvajdája[33], 1446–47-ben pedig Tolna megye alispánjaként említik.[34] 1450-ben Újlaki, úgy látszik, szövetségese, Hunyadi János kormányzó mellé delegálta, mert 1451 elejétől 1455-ig a budai várnak volt az egyik várnagya[35], és a jelek szerint Hunyadinak is jó embere.[36] 1458-ban ismét Újlaki alispánja volt Tolnában, majd Mátyás, kevéssel trónra lépte után tárnokmesterévé tette (1458–1459) és ezzel a bárók közé emelte.[37] 1459 után nem találkozunk vele a forrásokban, feltehetően meghalt.

Gergely karrierjével azért volt érdemes bővebben foglalkoznunk, mert általa válik érthetővé testvére, Miklós életútja is, amelyről valamivel kevesebbet tudunk. Őt a család fő bizonyára papi pályára szánta, mert 1435-ben beíratta a bécsi egyetemre, ahol ekkoriban a Hunyadiak több leendő főpapja is tanult.[38] Az egyetem után ő is beállt Újlaki szolgálatába, de rá más területen várt nagy jövő, mint bátyjára. 1441-ben még ott volt Máré ostrománál, de kevéssel utóbb bácsi prépost lett, majd ura Veszprémbe küldte, hogy Gatalóci püspök oldalán az ő, Újlaki érdekeit képviselje. A püspökkel 1443-ban kötött szerződés szerint az egyház világi kormányzása gyakorlatilag Bodó kezébe ment át, a jövedelmet pedig megfizették.[39] Bodó címe *coadiutor* lett, ami a magyarországi praxisban eladdig nem volt szokásban, állása azonban gyakorlatilag a világi gubernátorénak felelt meg, és olykor így is emlegették (1444).[40] Nyilván ugyancsak Újlaki befolyásának köszönhetette, hogy 1444-ben elnyerte a megüresedett székesfehérvári prépostságot, az ország egyik legelőkelőbb és leggazdagabb, püspökségekkel vetekedő egyházi javadalmát.[41] Mindamellett, úgy látszik, prelátusként is megmaradt Újlaki bizalmasának, mert ura még 1455-ben is, tehát egy évtizeddel később, őt küldte követül Kapisztránhoz, a keresztesháborút hirdető ferences baráthoz.[42] 1445-ben választott szeremi püspökként is előfordul[43], de ezt a méltóságot még Újlaki támogatásával sem sikerült tartósan megszereznie. Mátyás uralkodása elején egy pár évig (1459–1464) a titkos kancellár fontos posztját töltötte be[44], ezután a jelek szerint nem politizált többé. 1472 és 1474 között halt meg prépostként; a veszprémi egyházban bírt jogairól legkésőbb 1458 táján le kellett mondania.[45] Élete végén (1470) a prépostság javaiból hasított ki javadalmat a fehérvári Szűz Mária egyház — ennek volt előjárója — Mária Magdolna, Egyiptomi Mária és Afra szentek tiszteltére szentelt kápolnája számára.[46]

Bodó Gergely és Miklós fényes pályafutásának eredményeként a családnak ez az ága kiemelkedett a köznemességből. Bodó Gáspár, aki valószínűleg Gergely fia volt, nem nagyúri familiáris többé, hanem Mátyás udvari arisztokráciájának megbecsült tagja, királyi asztalnokmester (1459–1461), lovászmester (1461–1462), később Beatrix királyné ajtónálló- és udvarmestere (1486), és évtizedeken át Tolna megye főispánja (1460–1496), akit az oklevelek a legtöbbször a *magnificus* bárói címmel tüntetnek ki.[47] Ehhez a társadalmi státushoz már természetesen megfelelő lakóhely illik, ezért Gáspár 1480 körül pompás várat emel anyai birtokán, és a várhoz Lengyelországból hozat épületfát.[48] Gergely birtokszerzései következményeként a család tekintélyes uradalmat mondhat a magáénak. Gáspár fiának, Ferencnek anyavári uradalma 1510-ben 43 Tolna és 9 Somogy megyei falut foglal magába, részben vagy teljesen.[49] A Bodók tehát felemelkedtek a nemesi társadalomnak ama nagybirtokosi, „majdnem bárói” rétegébe, amelyből a 16. század első évtizedeiben a Zápolyaiak legfőbb pártbívei és az ún. köznemesei párt vezetői verbuválódtak.

*

A vizsgált timpanonon a körtetagtól és homorlatokból kialakuló tagozatú mérművek az eredetileg csúcsíves

faragvány teljes felületét kitöltik, a két oldalsó, kisebb, csúcsíves mező, és a fölöttük kialakuló harmadik rész ad helyet a dombormívű címerpajzsoknak. A kő külső, íves határán végigfutó negyedhomorlat világosan mutatja, hogy további tagozatok — béllet — vehették a timpanont oldalról körül. A timpanon alatti nyílást felülről a kőlap alján futó kettős homorlat határolta. Semmilyen más töredék nem köthető a Székesfehérvárról ismert anyagból ehhez a kapuhoz vagy inkább nagyobb ajtóhoz, amelynek nyílása a kőfaragvány alján két oldalt lefelé forduló, kettős homorlat alapján a timpanon alatt kb. 100 cm széles volt.[50]

A töredék felső részén, a jobb oldalon található faragványok — az oroszlános címerpajzs fölött vízszintes, a középső pajzs bal oldalán erre merőleges, függőleges sikkal lefaragták a timpanon ívének jelentős darabját — arra utalnak, hogy a kőlapot még eredeti helyén megcsontkították, feltehetően új nyílás, alighanem ablak nyitásával.

A timpanon eredeti elhelyezését tekintve csak feltevéseink lehetnek, pontosabb lelőhelyét sem ismerjük, és a székesfehérvári bazilika és prépostság épületegyüttesét sem tárták fel még teljesen. Györgyi Bodó Miklós semmilyen építkezéséről nincs tudomásunk Székesfehérváron, és egyetlen olyan adat van, amely építkezéssel esetleg összefügghet. Ez a már említett adományozás a Mária Magdolna, Egyiptomi Mária és Afra kápolna javára.

A kápolnát Fejér szerint Benedek prépost (1410—1439), utóbb győri püspök alapította, a bazilika oldalánál, a préposti palota felé.[51] A kápolna korábbi keletkezését megerősíti az az 1470. június 15-én kelt levél, amelyben Györgyi Bodó Miklós a pápához folyamodik, hogy adományozására a jóváhagyást megkapja (a fehérvári prépostság közvetlenül a pápa fennhatósága alá tartozott), és amelyben ezenkívül az is szerepel, hogy a kápolna a Szűz Mária egyházban az északi oldalon volt.[52] Tudjuk azt is, hogy 1467-ben a Szent Magdolna kápolna igazgatója Karus Péter fehérvári kanonok volt.[53] Az adományozás után, 1470. július 2-án a prépost búcsút kér a kápolna számára, 1471. december 30-án pedig már a káptalan kéri, hogy a prépost által ráruházott kegyúri joga megerősítést nyerjen.[54] Rupp egy adata szerint 1512-ben a kápolna gondnoka Mihály kalocsai prépost volt.[55]

A kápolna pontos helyét illetően ismét csak találgatni lehet. Az északi mellékhajó keleti felét a Mátyás-keri végén jelentősen átépítették, kiszélesítették, minden valószínűség szerint ez volt a Kálmáncsehi Domonkos által 1480 körül alapított Szent Anna-kápolna.[56] Egyre világosabban látjuk, hogy tőle nyugatra foglalt helyet a Nagy Lajos alapította, Szent Katalinnak szentelt Anjou-sírkápolna.[57] A bazilikából a 18. században még fennállott északi kápolnasor kiterjedéséről pontos alaprajzi támpontjaink vannak (két, az akkori prépostságot ábrázoló rajz alapján).[58] Így két lehetőség van: a Mária Magdolna-kápolna később beépült a Szent Anna-kápolnába — ez, egy alig tíz évvel korábban jelentős javadalmakkal ellátott kápolna esetében kevésbé valószínű (valamilyen formában a kápolnának ezután is fenn kellett állnia, hiszen gondnokára vonatkozóan rendelkezünk a már említett, 1512-es adattal) —, vagy a Kralovánszky Alán szerint a bazilika 3. pillérétől a 7. vagy 8. pillérig

(kelet felől számolva) terjedt Anjou-kápolna egy részét kell egy különálló, kisebb kápolnaként elképzelnünk.[59] Ebből a szempontból leginkább a 7. és a 8. pillér közötti részre gondolhatunk, amelynek boltozási rendszere az alaprajzok szerint eltért a többi résztől.[60] A Bodó-féle adományozással egy időben egy átépítés ezen a részen magyarázattal is szolgálhatna az alaprajzok mutatta építészeti furcsaságokra, amelyekre már Kralovánszky is felfigyelt.[61]

A szóban forgó timpanon a 19. század elejéig, lényegében egészében megőrződött a helyszínen; a leírt befaragás elhelyezkedéséből következően legkorábban a törökkorban vagy már a 18. században, utóbb belevágott nyílás mutatja, hogy jó ideig eredeti helyén is maradt. Ha valóban a Mária Magdolna, Egyiptomi Mária és Afra-kápolna tartozéka volt, és a kápolna a bazilika 7. és 8. pillére között foglalt helyet, akkor valószínűleg a 18. századi rajzokon a mellékhajót a 8. pillér vonalában lezáró nyugati fal támpillérekkel övezett ajtaját díszítette.[62] Ez a fal a 18. században homlokzati fal volt, megnyitása egy nyugat felé néző, a timpanonba részben belevágott, már az emeleti zónába eső ablakkal könnyen elképzelhető.[63] Valószínű, hogy az általa élete végén gazdagon ellátott kápolnába temetkezett Györgyi Bodó Miklós prépost. Az a tény, hogy a sírkövén a nemzetség egészen egyéni igényeket tükröző megjelölése is szerepel, arra utalhat, hogy a kőlapot még életében ő maga készítette el.[64] A kápolna lokalizálását célzó feltételezésünk egy módon igazolást nyerhet, amennyiben a ma még részben ismeretlen 7—8. pillérközben egy későbbi ásítás sírhelyet tár fel, igazán szerencsés esetben a sírkő további töredékével együtt.

A másik, ötszögű, ugyancsak Bodó címeres kőfaragvány aligha véletlenül került össze a timpanonnal a 19. század elején, valószínűleg ugyanahhoz az épülethez tartozott mindkettő. A kőlap a falburkolat részeként képzelhető el. Hátsó oldala egy középső, a homloksíkkal párhuzamos felületből, és ettől kifelé, vele tompaszőget bezáró, rézsűs síkokból áll, mint egy nagyon lapos csomagúla forma.[65] Két, hasonló megoldást mutató kőfaragványt őriz még a bazilika kőtára: mindkettő 50 × 50 cm méretű kőlap, átló irányban elhelyezkedő, dombormívű címerpajzzsal. Egyiken a sárkányrenddel körülvett, Gut-Keled nembeli sárkányfogas címer, a másikon Beatrix királyné címerpajza látható, mindkettő erősen rongált.[66] Beatrixot Mátyás már Györgyi Bodó Miklós halála után jegyezte el, és csak 1476-ban tartották meg az esküvőt.[67] A három címer így nem készülhetett egyszerre. Valószínűleg egy hosszabb ideig élő faragási gyakorlatot tükröz a hátsó felületek hasonló, „prizmás” kialakítása.

A két, Bodó címeres, székesfehérvári kőfaragvány jelentősége nemcsak abban áll, hogy a prépostság egy eddig ismeretlen épületről adnak hírt, hanem abban is, hogy készítésük a címerek alapján a Mátyás koronázása és Györgyi Bodó Miklós halála közötti mintegy másfél évtizedre esik — feltételezésünk szerint az 1470 körüli évekre —, és a 15. század ezen időszakából ugyancsak kevés hiteles kőfaragvánnyal rendelkezünk.[68]

Lővei Pál—Engel Pál

JEGYZETEK

1 I. Ltsz. 55.1592, anyaga: mészke, magassága: 89 cm, szélessége: 65 cm, vastagsága: 30 cm.

2 Ilyen nevű vesziprémi prépostra a 15. században nem találtunk adatot. A 15. század közepétől feltűnő Sömi család címere harántnégyelt pajzsban 4 heraldikus lilium volt: *Csergheő, Géza von: Wappenbuch des Adels von Ungarn* (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch ...) Nürnberg, 1887—1894. 588—589; 418. tábla. A bejegyzés kiegészítő talán a rajzos táblán a Sömi családnak a Sömi címer fölött elhelyezett, vágott címerét vette a Sömiakénak, amelyen az alsó mezőben hármashalomból kinövő 3 virág látható.

3 Török Gyöngyi szíves szóbeli közlése.

4 I. Ltsz. 28.330 (83. sz. tartó: „Halászbástya-kőtar”); a káton hátoldalán, nyilvánvalóan utólagos, és mint kiderült, hibás meghatározás: „Halászbástya, lapidárium, címeres faragvány Mátyás egykori palotájából”.

5 I. Ltsz. 60.253. c, lelőhely: ismeretlen, régi múzeumi anyag; a leltárkönyv későbbi bejegyzése szerint a budai várpalotából; anyaga: mészke, magassága: 88,5 cm, szélessége: 90 cm, vastagsága: 30 cm.

A két összeillő darab együttes méretei: magassága: 89 cm, szélessége: 140 cm.

6 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. I. 103—104; II. 43. kép; Balogh Jolán rámutatott arra is, hogy ha-

sonlóan mérműves, címeres oromzatok a vajdahunyadi várból ismertek, vö. *Möller István*: A vajdahunyadi vár építési korai (Különnyomat a „Magyarország Műemlékei” III. kötetéből) Bp. 1913. XIV/1, XV/1. kép; Meg kell jegyeznünk, hogy az orszóslános címerpajzs beszteceri grófi címerként való meghatározását bizonytalanannak érezzük, a prépost címerével szimmetrikus elhelyezésben megjelenésére nem látunk indokot. (Balogh Jolán a Bodó címeres darabot nem ismerve, az orszóslános címer párjaként egy hollóstat tételezett fel!) A címer meghatározására azonban újabb elképzelésünk nincs.

7 *Istsz.* 60.265. c. lelőhely: ismeretlen, régi múzeumi anyag; anyaga: homokkő (?), magassága: 69 cm, szélessége: 56,5 cm, az alaplap vastagsága: 12,5 cm, a címerpajzs legnagyobb kiugrásánál a teljes vastagság: 21,5 cm; Az ötszög két alsó szöge derékszög, a két függőleges oldal 48 cm hosszú, a timpanonszerű felső részt alkotó két oldal eredetileg 39 cm volt. A felső és a bal alsó sarok letört.

8 *Engel Pál*: Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond korban. Bp. 1977. 221: 8. jegyzet.

9 Magyar Nemzeti Múzeum Középkori Osztály, 287/1939. sz. irat: 106. tétel: „címeres homokkő-töredék (kar virágokkal) gotikus. Székesfehérvár, 1813”.

10 *Rómer Flóris* jegyzőkönyve 35. (Országos Műemléki Felügyelőség könyvtára, Itsz. 087) 94.

11 Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Fol. Hung. 1110.5, 6. lap; A lapokon a rajzok számozottak, ez alapján az eredeti gyűjtemény nagyobb része biztosan hiányzik. Eredetileg alighanem kéziratok jegyzéki is tartozott a rajzokhoz, ennek előkerülésére a több helyre szétszórtodott Rómer-hagyatékban van remény.

12 *OL N24 Archivum Palatinale*. Általános iratok, 464. csomó: Museum 1814; vö. *Varju Elemér*: Szent István koporsója. Magyar Művészet VI (1930) 373, 375.

13 *OL N24 i. h.*, Vörös Mihály 1813. dec. 10-én kelt levele: „Monumenta haec, ex Ruderibus Basilicae Alba Regalensis Divi Stephani exuta sunt, ac ante 10 Annos ex Mandato defuncti Praesulis maioris ornata causa Muro Residentiae Alodialis externe imposita sunt.”

14 *OL N24 i. h.*, Májer József 1813. dec. 8-án kelt jegyzéke, 3. pont: „Alloidalis aedificii lateri exteriori hortum ipsum respicienti immurati tres lapides: ... Secundus refert infulam, manum humanam, cui insertus est caudex floris in ramos tres divergens. Infra hunc visuntur duo maioris hujus lapidis fragmenta minora, quorum utrumque factum refert: uni Leo, et Insigne Regni Hungariae; alteri infula et manus humana, ut superiori lapidi, insculpta habetur. Opus est Gothicum, sine inscriptione. ...” (a 3. pontban szereplő három tétel közül az első a királyalakos szarkofág-fedőlap akkor ismert törzstöredéke lehet – a fej csak az 1936–37-es ásatás során került elő: *Dercsényi Dezső*: A székesfehérvári királyi bazilika. Bp. 1943. 99–100; a harmadik tétel valószínűleg a Nagy Lajos leánya, Katalin személyéhez kötött szarkofág-fedőlap-töredék leírását szolgáltatja: *Művészet* I. Lajos király korában. Kiállítási katalógus. Székesfehérvár, 1982. 202.)

15 A székesfehérvári prépost a püspöki jelvények viselésére már a 14. században jogosult volt, vö.: *Monumenta Romana Episcopatus Vespriensis* (alább *Mon. Vespri.*). Bp. 1896–1908. II. 199 (1366. aug. 1.: Erzsébet királyné kéri V. Orbán pápát, hogy adja meg Péter székesfehérvári prépostnak a püspöksüveg és a pásztorbot viselésének jogát).

16 *Tóth Sándor*: Veszprémi középkori sírkőtöredékek. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei II (1964) 175, és 183: 54. jegyzet.

17 *Pl. Kálmáncsehi Domonkos Breviáriuma* (OSzK Cod. Lat. 446), valamint Mátyás király halotti pajza (Párizs): *Balogh i. m.* II. 501–502, 512, ill. 703. kép.

18 *Reichenauer, Constantin von Reichenau, Csergheő, Géza von, Bárczay, Oscar von: Der Adel von Siebenbürgen* (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch ... IV/20) Nürnberg, 1898. 129; 67. tábla; Bodó Ferencnek, valószínűleg Gergely unokájának címere egy, a 16. század elejéről származó lóhomlokdiszen (MNM Itsz. 55.3376) látható, a Ráskai család címerével együtt: *Szendrei János szerk.*: Magyar hadtörténelmi emlékek az ezredéves országos kiállításon. Bp. 1896. 251–252.; *Mathias Corvinus und die Renaissance in Ungarn*. Schallaburg '82 (Kiállítási katalógus, 1982) 474–475.; 475. kat. sz.

19 Székesfehérvár, István Király Múzeum Itsz. 6017: *Dercsényi i. m.* 125.; 99. kat. sz.; 89. kép; a múzeum leltárkönyve szerint 1924-ben találták.

20 Székesfehérvár, István Király Múzeum Itsz. 8016: *Dercsényi i. m.* 126.; 106. kat. sz.; 91. kép; a múzeum leltárkönyve szerint 1929-ben találták; *Tóth i. m.* 174–176., valamint 183: 57, 58, 59. jegyzet; a prépost életére vonatkozó legfontosabb adatok felsorolásával; ezeket időközben lényegesen kibővítette *Bónis György*: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Bp. 1971. 222.

21 A z betű három, csúccsal kapcsolódó kis négyzetből, és alattuk egy kis nyúlványból áll. A betűtípusról: *Engel Pál–Lövei Pál–Varga Livia*: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Művészettörténeti Értesítő XXX (1981) 259: 13. jegyzet; meg kell jegyeznünk, hogy ezzel véggépp megdőlt a sírkőtöredék túl kora, a 15. század elejére való, *Dercsényi-féle* keltezése. Ezzel összefüggésben nem tartható a János boszniai püspök Diakovárról (Djakovo, Jugoszlávia) származó, és a zágrábi Povijesni

Muzej Hrvatske-ben őrzött sírkőtöredékének hasonlóan korai datálása: *Horvat, Angela*: Epitaph des Joannes de Zela aus Djakovo. Építés-Építészettudomány XII (1980) 53–59.

22 Györgyi falura *Csánki* III. 427, a családra uo. 462.

23 *Kardácsy János*: A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig. Bp. 1900–1901. III. 63, továbbá *Csoma József*: Magyar nemzetségi címerek. Bp. 1904. 159.

24 Az Árpád-kori *genus*-ra történő hivatkozás a 15. században oklevelekben már nem igen fordul elő, s egyébként is ritka. Érdekes, hogy aki mégis élt vele, ti. Alsáni Bálint bíboros (1408, több példát nem ismerünk), ugyancsak sírkövére vésette rá, és szintén Szentemágocs nembeli volt. (*Áldásy Antal*: Alsáni Bálint. Bp. 1903; *Csoma i. m.* 156.; *Szönyei Ottó*: A pécsi püspöki múzeum kótára. Pécs, 1906. 243.) *de genere* *Aba* jelzi az apa származását Nánai Kompolti László pohárnokmester († 1428) sírkövének szövegében is (*Pámer Nóra*: A kishánai vár feltárása. Magyar Műemlékvédelem V. 1967–1968 Bp. 1970. 312.).

25 *Kardácsy János* i. m. III. 62–63.

26 *Bodow filius Mark de Ana*, királyi ember: *Zichy I.* 527.

27 *DL* 87. 813.

28 Révay cs. lt. Gyulay VIII-3. OL, Fényképgyűjtemény.

29 *DL* 106. 366. Gergely egyébként már 1424-ben szerepel királyi emberként, *DL* II. 543.

30 *Zichy IX.* 37.

31 Újlaki parancslevelén: *Relatio Gregorii Bodo* (*DL* 92. 944).

32 *Teleki József*: Hunyadiak kora Magyarországon. Pest, 1853–1857. X. 125.

33 *Janits (Borsa) Iván*: Az erdélyi vajdák igazságszolgáltató és oklevéladó működése 1526-ig. Bp. 1940. 107. Tisztségét Dengelegi Pongráccal együtt viselte, aki Hunyadi sógora volt, a másik vajdájé, és nyilván őt helyettesítette.

34 *DL* 106. 504, 106. 509.

35 1451: *DL* 13. 830; 1452: *Teleki i. m.* X. 345; 1453: *DL* 59.440; 1454: *Zichy IX.* 418; 1455: *DL* 69.010. Újlaki és Hunyadi szövetségi kapcsolatára *Kubinyi András*: A kaposújvári uradalom és a Somogy megyei familiánsok szerepe Újlaki Miklós birtokpolitikájában. In: Somogy megye múltjából 4 (1973, 6 sk.; *Engel, Pál*: János Hunyadi: the decisive years of his career, 1440–1444. In: *From Hunyadi to Rákóczi. War and society in Late Medieval and Early Modern Hungary*. Eds. *János M. Bak, Béla K. Király*. Columbia Univ. Press, 1982. 118, 123.

36 1451. aug. 1-én Hunyadi oklevelén relator: *DF* 240.112.

37 *Fügedi Erik*: A 15. századi magyar arisztokrácia mobilitása. Bp. 1970. 107, a bárókra uo. 18. – *Csánki* III. 462. Györgyi Bodó Gergely mecénási tevékenységéről is vannak adatok: 1452-ben Nicolaus Teginger pozsonyi festőtől két oltárképet rendelt; Györgyiben, a javításra szorult Szt. Gergely templom mellett 1455-ben kolostort emelt és átadta a minoritáknak; 1459-ben pápai megerősítést nyert az általa ugyancsak Györgyiben építtetett, Szt. Miklósnak szentelt templom, amelynek nagyságát jelzi, hogy nyolc pap működött benne (*Hoffman Edith*: Pozsony a középkorban. Elfelejtett művészek, elpusztult emlékek. É. n. (Budapest, 1938) 19–21.).

38 *Schrauf Károly*: Magyarországi tanulók a bécsi egyetemen. Bp. 1892. 135, vö. *Bónis i. h.*; ezekben az években a hallgatók közt találjuk pl. Debrentei Himfi Tamást (uo. 130), Hédevári Lászlót (uo. 134), valamint korábban Csupor Demetert (uo. 60), Szécsi Dénest (uo. 59). Itt említjük meg, hogy 1447-ben Bodó Miklós rokona (valószínűleg unokaöccse), Bodó Gáspár is beiratkozott ide (uo. 102); A bécsi egyetemi tanulmányoknak a főpapok művészetek kapcsolatait befolyásoló szerepéről *Tóth Sándor*: 15. századi sírplasztikánk és a Kassai Jakab-kérdés. *Ars Hungarica* III (1975) 333–334.

39 *Teleki i. m.* X. 128. vö. 1452: *Mon. Vespri.* III. 143. és *Tóth* 1964 i. m. 183., 59. jegyzet.

40 1444: gubernator episcopatus ecclesie Vespriensis, Veszprém várából részt vett a polgárháborúban, *DL* 106. 798. Ekkoriban történhetett, hogy Újlaki birtokán (Vár-)Palotán elfogta és bebörtönözte Péter veszprémi prépostot, amiért 1455-ben Szécsi Dénes bíboros a pápától Bodó megfenyítését kérte: *Mon. Vespri.* III. 147.

41 *Mon. Vespri.* III. 123.

42 Történelmi Tár 1901. 180.

43 *Bónis i. m.* 222.

44 *Bónis i. m.* V. tábla.

45 Halálára *Tóth* 1964 i. m. 175. A veszprémi püspökség javaival még 1454-ben is rendelkezett, vö. Zala vármegye története. Oklevéltár. Bp. 1886–1890. II. 553.

46 *Mon. Vespri.* III. 199.

47 Hivatalaira *Fügedi i. m.* 121., 123.; 1486: *Zichy XI.* 433., *Teleki i. m.* XII. 341.; főispánására *Csánki* III. 481., továbbá Szepesi kápt. orsz. lt. 12-B-10-10, OL, Fkgy. (1492–1496), címere uo.

48 1483: Történelmi Tár 1897. 513.

49 *Géresi Kálmán*: A nagykarolyi gróf Karolyi-család oklevéltára. Bp. 1882–1897. III. 69.; Bodó Ferenc és felesége, Ráskai Erzsébet címerpajzsai díszítenek egy lóhomlokdiszt, vö. 18. jegyzet; az anyavári uradalom további sorsával kapcsolatban *Szakályi Ferenc*: Források Tolna megye XVII. századi történetéhez. A Szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum Évkönyve IV–V (1973–1974) Szekszárd, 1975. 271–281.

50 Több egyszerű, csupán kettős homorlatot mutató szárkő van a bazilika területén, de ezeknél a profilok pontos méretei darabunkkal nem egyeznek.

51 *Fejér X/7. 270.*, egy 1430-as forráshoz fűzött megjegyzésében; „Erat ad latus Ecclesiae collegiatae B. V. ibidem Sacellum in honorem S. Mariae Magdaleneae Aegyptiacae, Beatae Aefrae a parte Curiae Praepositi, constructum a Benedicto Praeposito supra memorato.”; Benedek prépost hivatali idejéről Tóth 1964. i. m. 183.: 54. jegyzet; megemlíti, hogy a veszprémi püspöki székesegyházban 1479-ben állt egy Szent Afra-oltár: Mon. Vespri. III. 256.

52 Mon. Vespri. III. 199: „... capelle ad honorem beate Marie Magdalene et Egiptiace necnon beate Affre virginis in dicta ecclesia in parte aquilonari site, que pridem per alios erecta ac etiam dotata fuerat ...”.

53 *Henszlmann Imre*: A székes-fehérvári ásatások eredményei Pest, 1864. 12, hivatkozik egy nyugtára, amely az Országos Kamarai Archivumban volt, és amely szerint 1467-ben Karus Péter fehervári kanonok, a Magdolna-kápolna igazgatója, Rozgonyi Jánostól, egy évi járandóságként 12 forintot vett fel; *Rupp Jakab*: Magyarország helyrajzi története I. Pest, 1870. 218.

54 Mon. Vespri. III. 203., 215.; az adományozás megerősítéséről 1472. febr. 12-én, uo. 218.

55 *Rupp* i. m. 218.

56 *Fitz Jenő*: Székesfehérvár. Bp. 1957. 14.; *Fényi Ottó*: A székes-fehérvári királyi bazilika és a préposti residentia a XVII. században. In: Székesfehérvár Évszázadai 3. Székesfehérvár, 1977. 134: 24.

jegyzet; *Kralovánszky Alán*: A székesfehérvári Anjou-sírkápolna. In: Művészet I. Lajos király korában. Kiállítási katalógus. Székesfehérvár, 1982. 167.

57 *Kralovánszky* i. m. 165–174.

58 *Fényi* i. m. 127–142.; 1–2. ábra.

59 *Kralovánszky* i. m. 167., 170.; teljesen nem zárható ki az sem, hogy a templom még kevésbé ismert nyugati végében kapott helyet a kápolna.

60 *Kralovánszky* i. m. 170.

61 *Kralovánszky* i. m. 170.

62 *Kralovánszky* i. m. 170.; 3–4. kép; A timpanonban szereplő királyi címer nyugodtan díszíthette egy kápolna bejáratát, anélkül, hogy a királynak személyesen ahhoz valóban köze lett volna (arról nem is beszélve, hogy a prépostság kegyura a király volt!), vö. *Balogh* i. m. I. 187–188.

63 A 17. század végén, a 18. században a kápolnasor kétszintes volt: *Fényi* i. m. 136.

64 Ez a helyzet Alsáni Bálint sírkövével is, amelyre az évszámot utólag vésték rá.

65 Az alap vastagsága a közepén, ha a fölötté levő címerpajzstól eltekintünk, kb. 12,5 cm, a széleknél csupán 6,5 cm.

66 *Dercsényi* i. m. 122., 126.; 78. és 110. kat. sz.

67 *Benda Kálmán* szerk.: Magyarország történeti kronológiája I. Bp. 1981. 296., 300.

68 Köszönettel tartozunk Tóth Sándornak, aki kutatásunkat mindvégig figyelemmel kísérte és tanácsaival segítette.

CARVINGS WITH PROVOST MIKLÓS GYÖRGYI BODÓ'S SHIELD WITH THE COAT OF ARMS FROM SZÉKESFEHÉRVÁR

The study presents three carvings decorated with the shield with the coat of arms of Miklós Györgyi Bodó, provost of Székesfehérvár from 1444 to 1472 or to 1474. Two corresponding fragments of an ogival tympanum (Hungarian National Gallery, Inventory number: 55.1592 and Hungarian National Museum, Inventory number: 60.253.c) show — in front of a blind tracery — three shields among which one belongs to King Matthias, the other one to Bodó. The carving was found among the ruins of the provost's church consecrated to the Blessed Virgin in Székesfehérvár. Similarly to the other flag-stone (Hungarian National Museum, Inventory number: 60.265.c) decorated with Bodó's shield it was also acqui-

red by the museum in 1813. The third relic in question is the lower part of Miklós Györgyi Bodó's tomb-stone (Museum István Király, Inventory number: 6017 and 8016). Every fragment might originate in 1470 c. On the northern side of the church the tympanum decorated the entrance of the Mary Magdalen, Egyptian Mary and Saint Afra chapel. This chapel was greatly enriched by provost Bodó's donations. Miklós Györgyi Bodó descends from the Györgyi Bodó family that belonged to the Szente-Mágocs clan, resident in the county Tolna. Together with his brother Gergely he rose as Miklós Ujlaki's retainer to the leading personalities of the country.

EGY KÖZÉPKORI SZENT IMRE-ÁBRÁZOLÁS BRÜSSZELBEN

A hetvenéves Entz Géza köszöntésére

A brüsszeli Palais du Cinquantaire-ban elhelyezett hatalmas méretű és rengeteg műtárgyat bemutató Musées Royaux d'Art et d'Histoire középkori termeinek egyikében egy két férfiszentet ábrázoló dombormű látható, amely nyilván inkább a vele együtt kiállított tárgyak nagy számának, mintsem értéktelen voltának köszönheti viszonylagos ismeretlenségét. Mert bár mindenki által láthatóan, megsemmélyelhetően van kiállítva, idáig egyetlen egy esetben méltatták különösebb figyelemre, a Robert Didier és Hartmut Krohm által rendezett „Sculptures médiévales allemandes dans les collections belges” című kiállításon Brüsszelben 1977-ben; itt az 53-as katalógus-számot kapta, és a 131–132. oldalon található. (A saját múzeumában a 8648-as leltári számot viseli. Hársfából készült, 166 cm magas és 88 cm széles.) Itt került sor első alaposabb vizsgálatára, keltezési idejének és helyének meghatározására. A katalógusba felső-ausztriaiaként vették fel 1490 körülről, a címe „Szt. György és Magyarország Szt. István(?)” volt. A dombormű nyilván egy pompás oltár forgatható szárnyának belső felületéről való, mégpedig a bal szárnyról. Egykor egy síma — esetleg mustrás — lap volt mögötte, a sziluett-hatás tehát mindeképp kevésbé érvényesült, mint most.

A jobb oldali figura kiléte nem kétséges, a hanyatt fekvő, immár legyőzött, magatehetetlenül vergődő sárkányra taposó páncélos lovag csakis Szent György lehet, a kezéből hiányzó lándzsát, a halálos döfés eszközét, könnyen odaképzeltük. Nagyobb gondot okozhat — okozott is — a bal oldali figura, akinél csak a jobbkezevel megtámasztott pajzs jelvénye, a hármasként álló ketős kereszt szolgál kiindulópontul: eszerint a magyar királyszentek egyike kell legyen. A katalógus felveti ugyan annak a lehetőségét is, hogy ez a szereplő Szent Imrével vagy Szent Lászlóval lenne azonos, de a kérdés részletes taglalásában nem merül el. Mindenesetre Robert Didier az itt reprodukált fényképhez mellékelt kísérő levélben megírta, hogy azóta beszélt a kérdésről Marosi Ernővel, akitől úgy értesült, hogy a kérdőjeles alakban inkább Szent Imrét kell látnunk, továbbá Prof. Robert Suckaleval (Bamberg), akinek véleménye szerint Szt. Lászlóra lehetne gondolni.

A magyar királyszentek ismeretében nyilvánvaló, hogy itt csakis Szent Imréről lehet szó. Korona helyett trónörökös voltára utaló német stílusú hercegi süvege önmagában is eldöntené ezt a kérdést, de kecsesen magasra emelt balkeze is erre utal. Ez a figura ebben az erőteljesen elegáns kézben ugyanis semmi mást nem tarthatott, mint egy virágszálat, Imre királyfi korábban ismeretlen, de a XV. században már általánosan elterjedt liliumát. Ennél még társának mozdulata is határozottabb, pedig az is csak jelképes, nem egy valódi küzdelemhez illően energikus gesztus. [1] Szent Istvánnak akár lándzsája, akár jogara túl súlyos lenne ehhez a mozdulathoz, nem is beszélve László csatabárdjáról; egyébként mind a ketten érett férfiként szoktak szerepelni, sőt István bölcs öregként.

Természetesen a három magyar királyszentet ilyen egyértelműen csak a magyar művészet választotta szét, a külföldi ábrázolások nem ennyire következetesek. Aligha kell ezen csodálkoznunk, hiszen a magyar szentek ábrázolása ritkán fordult elő az ország határain kívül, sem a

mestereknek, sem megbízóiknak nem lehetett elég gyakorlatuk; a legfontosabb megkülönböztető jegy az ország címere volt, ami az idehaza készült képeken, szobrokban értelemszerűen sokkal ritkább.

Jellemző példa erre a bécsi Stephansdom bécsúj helyi oltára, ahol a három királyszent neve tévesen van odaírva, nem a nekik megfelelő attribútummal jelzett alakok fölé került. Bécsúj helyi ugyan közel van Magyarországhoz, a megrendelő, a koronát éppen birtokában tartó III. Frigyes a magyar trónra is igényt tart Mátyással szemben, de már itt bekövetkezik a konfúzió. [2] Hasonló a helyzet, ha a középkori művészeket és a mai művészettörténészeket nézzük. A külföldiek bizonytalansága most is megismétlődik, a magyarázat is nyilván ugyanaz rá. Éppen ez teszi azonban számunkra különösen becsessé a domborművet; Szent Imréről úgyis nagyon kevés kép és szobor maradt ránk, ugyancsak örülhetünk minden egyes újonnan ismertté váló példánynak. Fokozza a darab jelentőségét, hogy nem Magyarországon készült, ahol a szent királyfi kultusza általános volt, hanem valahol külföldön. Érdemes elgondolkozni rajta, vajon hol.

A Musées Royaux d'Art et d'Histoire nem tud provenienciát, legalábbis a fentebb idézett kiállítási katalógus semmi ilyent nem közöl. Itt mindent magunknak kell megállapítani, stíluskritikai módszerekkel leolvasva csupán a tárgyról. Minthogy az egyik szereplőt szinte csak minálunk tartották számon, elvben akár Magyarországról is származhatna, de ezt a stílusvizsgálat semmivel sem tudja alátámasztani. A kiállítás rendezői logikusan nem is erre gondoltak, amikor számba vették a szoba jövő lehetőségeit. Megemlítik Veit Stoss művészetének hasonlóságát a magyar szent arcával és jobb karján a lepel visszahajtásával kapcsolatban, de ezt — Piotr Skubiszewski véleményére is hivatkozva — elvetik, a faragás módját sem hozzá, sem műhelyéhez nem látják eléggé hasonlónak; a jobb kar körüli drapéria ugyanis felsőrajnai hatással is magyarázható. A ruhákat a kefermarkti oltáron ábrázoltakhoz mondják közelinek, az arcokon Michael Pachert távoli visszhangját látják. Mindezt összefoglalva jutnak arra az eredményre, hogy Felső-Ausztriában sejtsek az ismeretlen művész tevékenységének helyét. (A szobrász ügyességét bizonyos dolgokban, például a redőjének megmintázásában készséggel elismerik ugyan, de figyelmüket nem kerüli el az egység hiánya, a fejek túl nagy és a kezek túl kicsinyek voltak, a karok és a testek összekapcsolásának szerveslensége. Mindezt egy több forrásból is merítő eklektikus mester ismertetőjegyeinek tartják, akinek stílusát éppen ezért ilyen nehéz egyértelműen meghatározni.) A végkövetkeztetés nyilván azért lett Felső-Ausztria, mert a dombormű stílusára első pillanatra valóban nagyon hasonló formafelfogást láthatunk a tartomány legnagyobb későgotikus remekművén, a kefermarkti oltáron, a XV. század utolsó évtizedéből.

A finomság, valóságosság és mozgalmasság bizonyos hasonlóságain kívül egyes apróbb részletek is megtalálhatók, mint az előbb említett, Stossal illetőleg a középrajnai faragó stílussal kapcsolatba hozott, belső oldalával visszahajló ruhaszegély. Ennek ellenére nem hagyhatók figyelmen kívül azok az érvek, amelyeket az ideartozás ellen lehet felhozni. A minden bizonnyal a passai Martin Kriechbaummal azonos Kefermarkti Mester alakjai általában zömökebbek, fej és arcfarmái szélesebbek. Szerve-



1. Tilman Riemenschneider vagy köre: Szt. Imre és Szt. György, 1490 körül. (belgiumi magángyűjteményben)

sen illeszkedik ez a mester erőteljesebb hatásokra törekvő előadásmódjához. A kefermarktiakat heves, energikus, intenzív érzelmi életet élő egyéniségeknek érezzük, mellettük a brüsszeliek valósággal álmágnak, révedezőnek hatnak. Ezt a benyomásunkat erősíti a fafaragás-technika is: a felső-ausztriai remekművön sokkal több az aláfáragás, a szobrászbravúr, a Szent Imre és György-dombormű mestere jóval tartózkodóbban élt az olyan hatásos, de

voltaképp külsőséges eszközökkel, mint a hajak és szakállak tömegének megbontása vagy a kezek, lábak előbukantása egy-egy valóságos redőzhatagból. Éppen a hajatok összevetése látszik nagyon szemléletesnek, hiszen azok a mi ifjú szentjeinken is nagyon fontosak voltak a szobrásznak. Ez a kecsesség, derűs dekorativitás azonban nyilván enerváltság lett volna Kriechbaum mester és műhelytársainak szemében, ők nyilván nem elegáns embe-

rekhez illő jólápolat frizurát, hanem az illetők energikus egyéniségének szemléltetését szolgáló megrendszabályozhatatlan, vagy legfeljebb nagyjában rendben tartható ösbozótot akartak a férfi-figurák fején látni.[3]

Szinte a mi domborművünknek a kefermarkti stílustól való elhatárolását szolgálják azok a mondatok, amelyeket Theodor Müller ír le Tilman Riemenschneider egyik művéről: „Diesen Bildenwerken fehlt das Knorrige der Form und das Erregte und Heftige des Ausdrucks, wie wir es sonst in dieser Zeit beobachten können. Statt dessen strahlen diese Skulpturen... eine Innigkeit der Empfindung, welche die Form zum Spiegel des Seelischen werden lässt”.[4]

Azt mondhatjuk, minél tovább nézegetjük a XV. és a XVI. század fordulóján dolgozó fafaragók eme legérdekesebbikének szobrait, minél jobban tudatosítjuk magunknak az őrá jellemző stílusjegyeket, annál közelebb találjuk magunkat a brüsszeli domborműhöz. Segítségünkre lehet ebben még egy idézet, Leonie von Wilckens... „Grundriss der abendländischen Kunstgeschichte”-jében olvasható remek jellemzések egyik legsikerültebbje, amelyet a würzburgi mesterről olvashatunk — „Figuren von zart beseelten, fein differenzierten, lyrisch verhaltenen Ausdruck” — amely mintha éppen erről a Szent Imréről és Györgyről szólna.[5] Ugyanezt az érzést erősítheti bennünk végül Walter Paatz megállapítása Riemenschneider korai műveiről: „... seine Figuren sind zart beseilt und geformt, so subtil... in seiner Natur lag offenbar ein weiblicher Einschlag... Der Zug zum Graphischen — eine den meisten süddeutschen Bildschnitzern gemeinsame Element — verfeinerte sich an seinen Münnerstädter Figuren und Reliefs so sehr, dass diese den zartesten zeitgenössischen Kupferstichen nachkommen.”[6] Ezek az idézetek bizonyossággá érelik azt a benyomást, ami a szemlélőt már a dombormű alaposabb megfigyelésénél is eltölti: a brüsszeli figurák eleganciája, az erőteljesség, monumentalitás helyett inkább a lelki finomságot kifejező törekvésre, testarányaik karcsúsága, a megfigyelés késő-

gotikus alapossága; a hajfürtöknek és a ruharedőknek a kifejezőteljesség érdekében nagyon mozgalmassá, de nem energikus, inkább dekoratív játéka csupa olyan vonás, amelyek elsősorban Riemenschneiderre jellemzők. A Szent Imre-alak palástjának a jobb alsó kar fölött feltorlódó, belső felé felé forduló szárnya — ami a magyar művészettörténeti irodalomban Veit Stoss hatását bizonyító érv szokott lenni, de ez a faragásmód tényleg nagyon eltér az akkor még a messzi Krakkóban dolgozó mester stílusától — éppen nem ismeretlen Riemenschneidernél. A müncheni oltár Berlinbe került szárnydomborművein is láthatunk ilyen, leghatásosabban — bár az itt elaprózott felülettel szemben egy inkább lendületes formát — a Noli me tangere-dombormű Krisztusán, illetőleg egy sokszorosan összetett ugyanennek a domborműnek a bal szélén, Magdolna ruháján.[7] (Az iménti Müller és Paatz-idézet egyébként éppen a müncheni oltárról szól.)

A következő lépés az lenne, hogy megvizsgáljuk a dombormű kapcsolatát Riemenschneider oeuvre-jével: azon belül vagy inkább azon kívül kell-e elhelyezni, milyen érvek szólnak az egyik és a másik megoldás mellett stb. A jelen írás azonban nem vállalkozik ennek a problémának a megoldására. Itt és most elégedjünk meg azzal, hogy a régi magyar művészet iránt érdeklődők megismerkedhetnek egy eddig számon nem tartott Szent Imre-ábrázolással a XV. század utolsó évtizedéből, amely minden valószínűség szerint nem Felső-Ausztriában, hanem Frankföldön, Würzburg közelebbi vagy távolabbi kisugáztatásának területén készült. Mindenképpen növeli a felfedezés jelentőségét, hiszen minél messzebb készült Magyarországtól egy magyar királyszent-ábrázolás, annál fontosabb azokat a kulturális, gazdasági vagy vallási kapcsolatokat számon tartani, amelyek emléket előfordulása őriz. Ezek felderítése az adott konkrét esetben alighanem még alapos kutatást igényel.

Végh János

JEGYZETEK

1 A magyar királyszentek, köztük Szent Imre ábrázolásának legrészletesebb feldolgozása még mindig Péter András: Árpád-házi Szent István, Szent Imre és Szent László a középkori művészetben. Ikonográfiai tanulmány. Kézirat, Budapest 1930; Szent Imréről a 37–51. oldalon ír. Újabb, a követelményeknek megfelelően nagyon tömör összefoglaló Levárdy, Ferenc: Emmerich (Imre) von Ungarn. Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirchbaum, herausgegeben von Wolfgang Braunsfels VI. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, 144–145. A magyar szent királyok ábrázolásával, különösképpen Szent Imrével kapcsolatos legújabb összefoglaló a királyfi minden eddiginél több ábrázolásának bemutatásával Török Gyöngyi: A Mátéci Mester művészetének problémái. Művészettörténeti Értesítő XXIX. 1980, 64–67, 79–80. old., 60–69. jegyz.

2 A bécsi helyi oltárról bővebben Ausstellung Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt. Wiener Neustadt 1966, 401–402. Újabbban Zykan, Marlene: Der Stephansdom. Wiener Geschichtsbücher Bd. 26/27. Wien–Hamburg 1981, 118–120. Az összetévesztést megemlíti Török, i. m. 80, 71. jegyz.

3 A kefermarkti oltárral kapcsolatos tudnivalók jó összefoglalását, irodalmának bőséges szemlét nyújtja Paatz, Walter: Süd-

deutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte. Heidelberg 1963, 57–61. Az oltár hatásáról a felsőausztriai szobrászatról: Kastner, Otfried–Ulm, Benno: Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum. Linz 1958, főleg 15–18, illetőleg Schindler, Herbert: Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister im Süddeutschland, Österreich und Südtirol. Regensburg 1978, 231–232. Az oltár rendkívül gazdag, másfél száz nagyszerű fényképpel illusztrált bemutatása: Eierseiner, Max: Kefermarkt. Höhepunkt spätgotischer Schnitzkunst. Linz 1970.

4 Müller, Theodor–Feulner, Adolf: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953, 386.

5 Wilckens, Leonie von: Grundriß der abendländischen Kunstgeschichte. Stuttgart 1967, 164.

6 Paatz, i. m. 80.

7 Bier, Justus: Tilman Riemenschneider. Die frühen Werke. Würzburg 1925, 9–59, 92–99, 4–19. tábla. A Noli me tangere-jelenetről uo. 34–38, 8. tábla. Gerstenberg, Kurt: Tilman Riemenschneider. Wien 1942, 15–17, 58, 13. tábla. Tilman Riemenschneider — Frühe Werke. Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg... 1981, Kat.-Nr. 23, 97 sz. kép

EINE MITTELALTERLICHE HL. EMMERICH-DARSTELLUNG IN BRÜSSEL

In der Sammlung des Brüsseler Musée Royaux d'Art et d'Histoire befindet sich ein zwei junge männliche Heilige darstellendes Relief (Lindenholz, 166 × 88 cm, Inv. Nr. 8648). Die Beschreibung, die im Katalog (Seite 131–132, Kat. Nr. 53) der im Jahre 1977 in Brüssel durch Robert Didier und Hartmut Krohm präsentierten Ausstellung „Sculptures médiévales allemandes dans les collections belges” erschienen ist, ist seine einzige Bearbeitung von Publikationswert. In dieser Beschreibung wird ihm eine oberösterreichische Herkunft aus den Jahren um 1490 zugeschrieben. Der Titel lautet: „St. Georg und St. Stephan von Ungarn(?)”

Das Stück ist für die ungarische Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung, da die Gestalt auf der linken Seite kein anderer als St. Emmerich ist, der jung verstorbene Sohn des Königs St. Stephan, der das Land zum christlichen Glauben bekehrt hat. Das in sein Schild eingravierte, aus dem Dreierhügel herauswachsende Doppelkreuz beweist sein Ungartum, während sein junges Alter und der Herzogshut, der auf seinen, in den Thronfolger-Jahren eingetretenen Tod hinweist, bezeugen, dass von den drei ungarischen Königsheiligen er mit Emmerich identisch ist. In seiner, mit enervierter Grazie gestreckten linken Hand hielt er ehemals die Lilie, sein

Attribut, das im XV. Jahrhundert am stärksten verbreitet war. Die Bedeutung des Reliefs wird noch dadurch betont, dass sich die Kult des Heiligen — unserem heutigen Wissen nach — über die Grenzen Ungarns hinaus kaum verbreitet hat (eine gute Zusammenfassung seiner Ikonographie: Ferenc Lévárdy: Emmerich (Imre) von Ungarn. Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum, herausgegeben von Wolfgang Braunfels. VI. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1974, S. 144—154. Eine neuere Zusammenfassung bezüglich der ungarischen Königsheiligen, besonders bezüglich St. Emmerichs, unter Präsentation von bedeutend mehr Darstellungen, als bisher, doch leider nur in ungarischer Fassung: Török, Gyöngy: A Mateóci Mester művészeteinek problémái: [Die Probleme der Kunst des Meisters von Mateoc]. Művészettörténeti Értesítő XXIX. 1980, 64—67, 79—80. Anmerkungen S. 60—69.) Damit nimmt dieses Brüsseler Museumsstück unter den ausländischen Darstellungen einen wertvollen Platz ein.

Die Datierung des Stückes aus den Jahren um 1490 scheint richtig zu sein, aber bezüglich der Herkunft müsste man noch weitere Überlegungen anstellen. Obwohl die Detailsformen unseres Reliefs ähnliche Charakterzüge wie die oberösterreichische geschnitzte Holzfiguren vom Ende des Jahrhunderts aufweisen, zumindest im Bezug auf dessen Glanzstück, den Kefermarkter Altar, geben

die Unterschiede doch Anlass zum Nachdenken. Die Kefermarkter Gestalten stehen vor uns als heftige, energische, gefühlsreiche Persönlichkeiten, neben ihnen wirken die Brüsseler Figuren wahrhaftig verträumt, traumverloren. Auch die Technik der Schnitzarbeit ist unterschiedlich; auf dem Prachtwerk von Oberösterreich wird häufig das Unterschnitzen angewendet; der Meister des Reliefs mit St. Emmerich und St. Georg hat sich solcher Bravourmittel, wie Auflockerung der Haare und Bärte und Hervorscheinen-Lassen der Hände und Füße unter einer wahrhaften Flut von Draperiefalten weniger bedient.

Die Formenwelt und elegante Gestaltungsweise mancher Frühwerke von Tilman Riemenschneider, aus denen die eher seelisches Feingefühl verratende Zartheit anstatt der Kraftfülle, das nicht energische, eher dekorative Spiel der Haarlocken und Draperiefalten spricht, weisen eine viel engere Verwandtschaft mit dem Relief auf. Solche Charakterzüge sind z. B. an den Flügelreliefs des nach Berlin gelangten Münnerstädter Altars zu finden. Die Entscheidung darüber, ob das Brüsseler Zweifiguren-Relief innerhalb oder ausserhalb des Oeuvres von Riemenschneider zu stellen ist, übernimmt die vorliegende Arbeit nicht, sie begnügt sich mit der Exponierung des Problems.

A PÉCSI VÁZLATKÖNYV (SZOBRA SZ-RAJZOK A 17. SZÁZADBÓL)

Bevezetés

A felfedezés véletlenszerűsége, a meglepetés, valamint a tárggyal kapcsolatban felmerülő kérdéshalmaz bénító erejével hat általában, de különösen akkor, amikor e váratlan esemény a kultúrtörténeti jelentőségében, műfajában és művészi értékében szinte egyedülálló emléket hoz napvilágra. Meglehetősen ritkán adódik alkalom arra, hogy a korábbi századok ez ideig lappangó alkotását teheszük vizsgálatunk tárgyává. Ezúttal egy ilyen természetű feladat lelkesíthet bennünket, amikor a Pécsi Vázlatkönyvet bemutatjuk a további elmélyült kutatás, az érdeklődő szakmai körök, s az értő nyilvánosság számára.

Az új lelet ismertetésén túl igyekszünk megvonni azon területi és mesterkörü határokat, amelyekben belül a rajzgyűjtemény egyes példányait, illetve bekötött egészét felhasználhatták, tehát megkíséreljük, hogy bemutassunk egy szobrászműhelyt, s az abban működő mestereket, tanítványokat az általuk készített, másolt és alkalmazott rajzaik alapján. Célunk továbbá, hogy a szobrászkörben tevékenykedő mesterek vagy segítők elsősorban rajzi készsége, s talán, de nem kötelezően ehhez kapcsolható mesterségbeli tudása alapján őket a művészi kifejezőerő, a technikai felkészültség vonatkozásában is rangsoroljuk. Felmerül az egyes szobrászműhelyek kapcsolatának lehetősége, a megrendelői kör tárgy- és témaválasztása a rajzok ikonográfiai választékának tükrében. A vázlatkönyvet nem tekinthetjük önálló, elszigetelt jelenségként, s ezért ennek vizsgálatában és értékelésében majdan azon összefüggéseket is fel kell tárni, amelyek a pécsi vázlatkönyv helyét és jelentőségét meghatározzák a 17–18. századi közép-európai szobrászatban.

A lelet

1979 tavaszán értesültünk arról, hogy a Baranya megyei Erdősmedcske plébániáján egy barokk rajzokat tartalmazó könyv fekszik. [1] Miután a helyszínen meggyőződünk a kötet rendkívüli jelentőségéről, ugyanakkor kedvezőtlen körülményeiről, szükségét láttuk, hogy azt haladéktalanul biztonságba helyezzük. Ezért még ez év májusában a pécsi püspökségre szállítottuk, ahol Dr. Cserháti József megyéspüspök úrtól a könyv számára védelmet kértünk. A vázlatkönyv azóta az Egyházmegyei Gyűjtemény tulajdona.

A rajzgyűjtemény könyvszerű, a sarkoknál, illetve a gerincnél bőrrrel erősített vastag kartonkötésben, 230 lapra 251 rajzot, illetve rajzolt oldalt tartalmaz. E vörös kréta-, néhány esetben grafit-, illetve tollvázlatok kétségtelenül egy szobrászműhely munkarajzai, amely megállapításunkat a vázlatok jellegére, több esetben talapzaton ábrázolt figuráira, az általunk azonosított szobrokra, s nem utolsósorban a kötet lapjai között talált, láthatóan véstől származó faforgács-darabkáira alapozzuk.

A könyv középvonalában vett mérete: 335 × 210 mm, vastagsága 40 mm. A rajzok merített, olykor igen szép vízjelekkel ellátott papíron, túlnyomó többségükben 325 × 210 mm nagyságúak, míg a legkisebb vázlatok 200 × 150 mm méretűek. Több helyen kitépelt lapok maradvány-csonkjai mutatják, hogy a vázlatok bizonyára legszebb példányai illetéktelen kezekbe kerültek, s ha

egyáltalán még lappanganak valahol, előbukkanásukra aligha számíthatunk. A vázlatkönyv ellenőrizhetősége, illetve feldolgozásának megkönnyítésére, lapjait sorszámmal láttuk el és összeállítottuk a rajzok jegyzékét.

A szoborvázlatok származási területe

A lelettel kapcsolatban felmerülő kérdések közül elsősorban azokra kerestünk megfelelő választ, amelyek a további részletek feloldásában kulcsszerepet játszanak. Elsőként azt a területet kellett behatárolnunk, ahol a vázlatokat készíthették, illetve segítségükkel egy műhely a megrendelői kívánságokat teljesítette. A jelzett és datált rajzokon feltüntetett nevek elsősorban Ausztriára terelték figyelmünket, azonban ezek ott is ismeretlennek bizonyultak. [2] Ennek ellenére első vizsgálatainkat a feltehetően Thomas Schwanthalert fedő „TS” jelzésű vázlatokra alapozva Salzburg, illetve Ried im Innkreis körzetére korlátoztuk, ahol az 1979-ben szemrevételezett mintegy 30 templom szoborkészlete a vázlatkönyv rajzaival meglepő konceptusbeli és kompozíciós hasonlóságot mutatott. A második ausztriai kutatásra 1982-ben nyílt alkalmunk, s ez esetben Innsbruck és környéke szobrászati emlékeit vizsgáltuk mennyiségében kevesebb, ám jelentőségében legalább olyan eredménnyel. Már az eddigiekből is megállapíthattuk, hogy a vázlatok osztrák szobrászkörökre vezethetők vissza, azonban e tény alátámasztására a vázlatok rajzi sajátosságait is szemügyre kell vennünk.

A rajzok technikája

A vörös krétarajzok között 146 esetben találunk eredeti vázlatot, míg a többi kopírozással készült oly módon, hogy a másolni kívánt rajzot egy papírlapra borították, majd egy tompa felületű szerszámmal hátoldalát erőteljesen dörzsölték. Az így kapott példány természetesen az eredetnek tükörképe, amely különösen a jelzett és datált munkákon feltűnő, ugyanakkor az eredeti rajzok hátlapjáról megállapítható, hogy készült-e róluk másolat. A sikerültebb kompozíciókról olykor több esetben is készítek kópiákat, amely tény szintén megfigyelhető az elvékonyodott lapok fényes hátoldalán.

A vázlatok többsége háttér nélkül ábrázolt mártír szentek, evangélisták, egyházatyák változatai, amely ábrázolások sok esetben talapzatra helyezett figurák, tehát szoborvázlatok, tanulmányrajzok. A fénytől érintett, megvilágított felületeken eltérő tónusértékek mutatkoznak, amelyek ritkább vonalkázással, sraffozással vagy a papír érintetlenül hagyásával emelkednek a sötétebb részletek fölé. A ruhaanyagokon végigfutó redők, ráncok sok esetben jól követik az anatómiai részleteket, de emellett az öncélú, szobrászi szempontból indokolatlanul felfokozott felületkezelésre is találunk számos példát. 17. századi rajzokról lévén szó, azok a barokk izlés kíváncsi mai szerint öltöttek formát. A mozgás impressziójával, sokszor az áttekinthetőséget nehezítő, fodrozódó, lobogó drapériák plasztikai értékének magasra fokozásával néhány remek vázlat a festőiség igényével jelentkezik. Domborművázlatként felfogható, természeti háttérbe helyezett jelenetek is szép számmal szerepelnek. Az sem



1. Borbála lefejezése. Pécsi Vázlatkönyv (20. sz.).
Vörös kréta 205 x 325 mm

lehet kizárt, hogy néhányuk által csupán az alkotás örömeiből fakadó kompozícióknak lehetünk tanúi egy-egy, a reneszánsz modorában fogant jelenet láttán, amelyek akár táblaképek előtanulmányai, akár önálló, teljes értékű rajzok is lehetnének. Bár a drapériaredők vezetésében és más formai részlet előadásában sok közös megoldás tapasztalható, a felületkezelésnek különböző módjait különíthetjük el, amely sajátosságok eltérő mesterkezetre vallanak. Ezt a jelenséget a vázlatkönyvön belül, a rajzok kölcsönzésével, másolásával, s nem utolsósorban a műhelyek közötti kapcsolattal magyarázzuk.

Az arckarakterek — szoborvázlatokról lévén szó — nem elsőrendű és meghatározó jelentőségűek, mégis előfordul, hogy részletező és egyéni jelleggel felruházott arckok, fejek teszik még kifejezőbbé a gyakran attributummokkal jelölt figurákat. A jellegtelen, és ezzel szemben a karakteres kompozíciók azonos vagy megközelítően azonos ismétlődése is jellemző az alkotóra, ezért több vázlatot minden nehézség nélkül különíthetünk el, sőt, a jelzett munkák felhasználásával a szerző megjelölésében is határozott álláspontra helyezkedhettünk. A fejek karakterének hangsúlyozásában fontos szerepet játszó hajat és szakállt a drapériákhoz hasonlóan a rajzoknak az egységes mozgásra törekvő alapvonását helyezik előtérbe, mindemellett kivitelük módjában jelentős tényezők lehetnek a szerzőség meghatározásában.

A rajzgyűjtemény más-más kéztől származó figuráinak sok vonatkozásban hasonló részletmegoldásai, mint

a szakáll és hajtincsek meghatározott irányú lobogása, a ruhaanyagok szegélyeinek sajátos hullámvezetése, a kezek és lábfejek, ujjak rajzi kivitelének azonossága vagy hasonlósága arra mutatnak, hogy egyetlen vezető mester vagy műhely begyakorlott motívumkincse öröklődött vagy szóródott szét egy bizonytalanul körvonalazható területen. A pécsi vázlatkönyvben a jelzett rajzok, illetve az arányok, a felületi plaszticitás mértéke alapján legálább öt mestert különíthetünk el, akik ez ideig csupán részben felderített kapcsolatuk révén, s a rajzgyűjtemény tanúsága szerint is, egy jelentős szobrászkört alkotnak.

Analógiák

a) A megvizsgált szobrászati alkotások mesterkérdéseinek tisztázására, korlátozott lehetőségeink nem nyújtának módot, ezért csak arra vállalkozhattunk, hogy a pécsi vázlatkönyv bemutatása során annak létrejöttét időben és térben is meghatározzuk. Eredetének felderítésére elsőként az „Imster Skizzenbuch” rajzainak összehasonlító elemzését véltük célszerűnek, ezért az innsbrucki Ferdinandeumban, az 1955-ben Erich Egg által Imstben (Tirol) felfedezett vázlatgyűjtemény lapjait tettük vizsgálatunk tárgyává. [3]

Az Imster Skizzenbuch rajzainak jelentőségével számos kutató foglalkozott, [4] s a megvitatott lehetőségek feltárásával a vázlatgyűjtemény gyarapodásának módját is megállapították. A mesterről tanítványra szállt vázlatok az idők során egy kézben gyűltek össze, s e rajzgyűjtemény egy olyan konglomerális egységet alkotott, amely a formavariációk egyre gazdagabb tárházát hagyta a ké-



2. Borbála lefejezése. Fa. Schalchen, plébániatemplom



3. Szent János evangélista. Thomas Schwanthaler rajza, 1672. Vörös kréta, 180 × 320 mm. Pécsi Vázlatkönyv (32. sz.)

sőbbi szobrászműhelyek számára. Az Imster Skizzenbuch tehát kitűnő összehasonlítási lehetőséggel szolgált, és a technikai, stílusbeli és szerzői kérdések megoldásában jelentős segítséget nyújtott.

A rajzok — akár a pécsi vázlatok esetében — vörös krétával készültek, s azokkal feltűnő hasonló technikai sajátosságokat mutatnak. A felületek kezelésében, a figurák beállításában tapasztalt párhuzamok szembetűnőek, s e jelenséget több rajz esetében az egy azonos mester kezére valló részletektől a kompozíció megfogalmazásának módjáig kell értelmeznünk. „TS” jelzésű lapok itt is szerepelnek, amelyeket Erich Egg, Thomas Schwanthaler munkáival azonosított. [5] A drapériszegélyeken gyakori és jellemző, egymással szemben indított dupla hullámvonal a TS jelzésű apostolfigura (No. 97.) esetében olyan bélyeg, amely a pécsi vázlatok túlnyomó többségén is előfordul. Az analóg koncepció azonban legfeltűnőbb módon az Ábrahám áldozata (No. 116.), illetve a pécsi Borbála lefejezése csoportok összevetésében jelentkezik (1. kép).

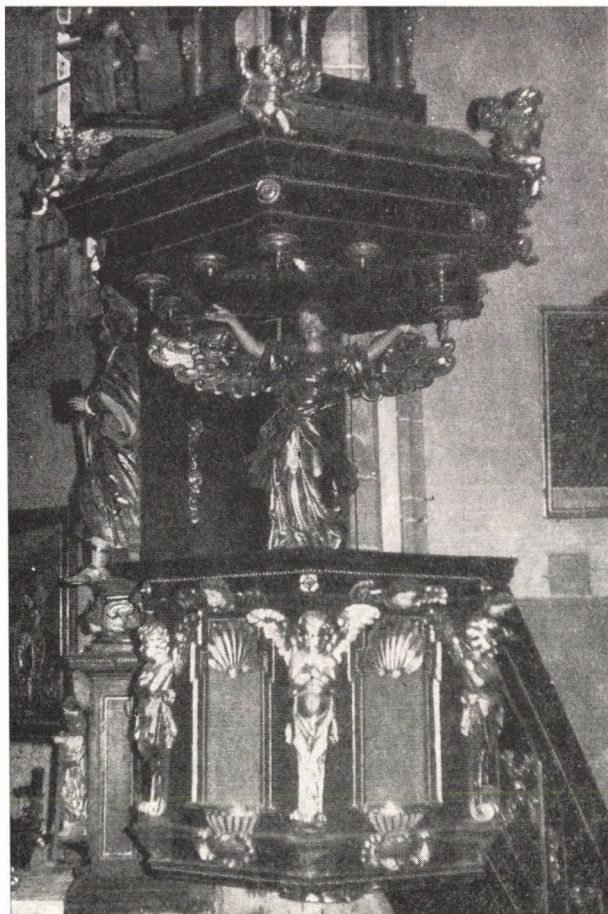
b) A pécsi vázlatkönyv származásának bizonyításában a másik célravezető módszernek a bennefoglalt rajzok, illetve a megvalósult szobrok összevetését tekintettük. Bár a munkarajzokkal szemben a testet öltött alkotások több esetben az adott anyag természete és megmunkálásának nehézségei miatt jelentősen eltérnek egymástól, kölcsönös kapcsolatuk ennek ellenére megállapítható. A vázlatok alakjainak arckarakterek csak igen ritkán, ellen-

ben a könnyebben megragadható emocionális kifejezések a mesterségbeli rutin következtében gyakrabban tükröződnek a szobrokon. A rajzolt, illetőleg a megfaragott kompozíció a figura tengelyeinek fő irányában, statikáját meghatározó súlypontjában, valamint a drapériák irányadó, vezető redőinek kialakításában azonosul vagy éppen különbözik. Az apró részletek jelentőségét a faragványok arányai és összbenyomása jóval meghaladják és az alkotások bírálatában ezek a döntő tényezők. Eme sajátosságok ellenére a munkarajzok, kidolgozottságuk mértékétől és színvonalától függetlenül, a készíthető szobroknak mindenkor csak vázlatai maradnak, amelyeket a gyakorlott szemlélő a megvalósult alkotásban felismerhet, azonban a kivitelező mester kilétére nem adhatnak egyértelmű választ.

A szobrászati analógiák legfőbb tanújára, ismét a Borbála lefejezése csoportra hivatkozunk, amelynek megfelelőjét a felső-ausztriai Schalchen plébániatemplomban ismertük fel. (2. kép) E kompozíció 1974-ben a reichersbergi kiállításon Thomas Schwanthaler reprezentatív műveként szerepelt, s ez, a pécsi vázlatkönyv számára annál nagyobb jelentőséget tulajdonít, minthogy a többi hiteles Schwanthaler-rajz mellett e szoborcsoport eredeti, esetleg lemásolt vázlatát is magában foglalja. Tekintet nélkül az arckarakterek eltérő előadására, a rajz, illetve a megvalósult alkotás között jól megfigyelhetők az alapkoncepció felvázolt, majd pedig a műben megvalósult változata közötti párhuzamok. A megegyező kompozíciós elemek sorában mindkét esetben ott látjuk a földre helyezett turbánt éppúgy, mint a jelenetet kiegészítő puttókat, azonban a vázlat alapján megállapíthatjuk, hogy a szo-



4. Szent János evangélista. Fa. Zell am Pettenfirst, plébániatemplom, főoltár



5. Thomas Schwanthaler műhelye: szószék a Zell am Pettenfirsti plébániatemplomból

borcsoport Borbáláját jelenlegi helyén nem megfelelő módon, mintegy 90 fokkal elfordítva állították fel.

Ugyancsak Felső-Ausztriában, Zell am Pettenfirst templomában bukkantunk vázlatkönyvünk rajzaival kapcsolatba hozható további két, Thomas Schwanthaler műveiként nyilvántartott alkotásra. A főoltár bal oldalán elhelyezkedő Szent János evangélista grafit rajza (178/a. sz.) a pécsi vázlatkönyvben szerepel, majd több vörös kréta változaton különbség mindössze a fejtartás módjában, illetve az alak tükröképi megjelenítésében mutatkozik. Ugyanez a téma TS jelzéssel is előfordul (3. kép), azonban Zell am Pettenfirstben a grafit változat szerint valósult meg (4. kép).

A pécsi vázlatkönyvben szereplő mintával a hazai, a felvidéki 17., majd a dunántúli 18. századi szobrászatunkban is képviselt kariatida-angyalok — egyébként gyakori — ausztriai példáját is azonosíthattuk Zell am Pettenfirstben, ahol az angyal ezúttal a reá nehezedő oszlop helyett a szószék hangvetőjét tartja (5—6. kép).

Ugyanítt a bal mellékoltár Szűz Mária koronázása jelenetét (7. kép) kapcsolatba hoztuk a vázlatkönyvnek egy körre komponált kópiájával (104. sz.), amelyet a 79. számú rajzról másoltak (8. kép).

A felső-ausztriai St. Wolfgang templomának kettős barokk-oltárát Schwanthaler készítette 1676-ban. A faragásokban, szobrokban roppant gazdag mű retabulumának főpárkányzatán álló Keresztelő Szent János alakjában a vázlatkönyv csaknem azonos megfogalmazású figuráját ismertük fel (9. kép).

Ugyanebben a magasságban a jobb oldali hullámvívi párkányrészleten ülő, térdén sarkányt tartó Szent Mihály arkangyal variánsa (10. kép) a rajzok között csak úgy ismerős, mint mozdulatában az oromfigura, vagy megkö-

zelítőleg a bal oldali oltáregység főtémája, a Szent Család jelenete.

A St. Wolfgang-beli Schwanthaler-oltár tematikájában szereplő néhány szobor típusával azonos, illetve rokon vonású kompozíció is demonstrálja a pécsi vázlatok eredetét, s azon túl igazolja egy neves osztrák szobrászműhellyel való szoros kapcsolatát.

Bizonyos, hogy e szobrászkör hatása távolabbi területeken is kimutatható, mint ahogy Ausztriában fennmaradt hagyományait a következő század alkotásainak formakincsében is megtaláljuk. Altenmarktban a provinciális ízü Vir Dolorum wiesi típusát (11. kép) a pécsi vázlatkönyv halvány kópiájával hozhatjuk kapcsolatba (12. kép) és ugyanott magasabb minőségű szobrok is tanúsítják a Schwanthaler-kör művészi érvényesülését. Az analóg ábrázolások között megemlíthjük még a radstadti háromhajós gótikus templom pilléreire elhelyezett alkotások közül Szent Sebestyént (13—14. kép), valamint a kirchheimi mellékoltárok festményekhez komponált anyagait (15—16. kép).

Schwanthaler riedli műhelyében tanult többek között Andreas Thamasch, aki 1697-ben bekövetkezett haláláig a tiroli Stams-ban működött. Ha az innsbrucki tartományi múzeumban őrzött, nagy méretű, fából készült madonnaszobrárt (17. kép) összevetjük a vázlatkönyv 154. számú, Georg Hoffertől származó rajzával (18. kép), akkor nemcsak a vázlat és a mű közötti összefüggést ismerjük fel, hanem azt a nyilvánvaló tény is, hogy Thamasch és Hoffer közös előkép alapján dolgozott. A mintát a Schwanthaler-műhelyben eltöltött tanulóidő alatt épp-



6. Kariatida-angyal. Thomas Schwanthaler vörös kréta-rajza. 1672. 200×310 mm. Pécsi Vázlatkönyv (227. sz.).



7. Szűz Mária koronázása. Fa. Zell am Pettenfirst, plébá-
niatemplom, bal mellékoltár

úgy másolhatták, mint ahogy az sem kizárt, hogy Thamasch az 1696-ban Hoffer által is lemásolt, saját vázlat alapján alkotta innsbrucki madonnáját.

Az Imster Skizzenbuch, valamint a pécsi vázlatkönyv rajzainak rokon vonásai, ugyanakkor a felkutatott szobrok és a pécsi vázlatok kimutatott összefüggései — úgy véljük — elfogadható analógiák a rajzgyűjtemény származásának tisztázására, illetve kellő alapot nyújtanak a további kutató tevékenység — most már meghatározott irányban folytatható — elmélyítésére.

A mesterek

A szobrászvázlatok készítői a művészi színvonal és kifejezőerő széles skáláján alkották meg munkarajzaikat. A festői hatású, képszerű ábrázolásoktól a könnyed és nagyvonalú skicceken át a gyermeteg egyszerűséggel, nehéz kézzel alkotott próbálkozásokig a rajzolási készség többféle megnyilvánulását tapasztaljuk. Közöttük, a nagyrészt csak betűkkel jelzett lapok segítségével meghatározhatjuk a vázlatkönyvben képviselt mestereket, akiket nemcsak a rajzkötet alapján, hanem stílusuk, formarendszerük hasonlósága miatt is egy szobrászskörhöz tartozóknak kell tekintenünk. A rajzi készség és a művészi érettség tekintetében a „TS” jelű, tehát — Erich Egg, valamint az őt igazoló fenti analógiák szerint is — Thomas Schwanthalernek tulajdonítható vázlatok képviselik a legmagasabb alkotói színvonalat. Ebben a vonatkozásban őt követi MV mester, akit Mathias Vinterhalterrel azonosítottunk, majd Georg Hoffer igen változó művészi teljesítménnyel, aki a többi mesterrel szemben

a legtöbb rajzot készítette. Kívülük AT, azaz Andreas Thamasch egy kópiáját és rajzát, két esetben a CW, és egy alkalommal az SW betűjelzésű mester kópiáit is megtaláljuk a vázlatkönyvben, akiknek kézjegyét egyelőre nem tudjuk feloldani.

Thomas Schwanthaler (1634–1705)

A 17. századi osztrák szobrászatban elfoglalt helyét, művészi jelentőségét, rajzainak sajátosságait számos kutatója méltatta már, [6] majd egy összefoglaló jellegű mű keretében Michael Krapf (Osztrák Nemzeti Galéria) is bemutatta, [7] ezért ezúttal csak a pécsi vázlatkönyvben előforduló munkáit ismertetjük.

Rajzait négy alkalommal látta el kézjegyével és e biztos támpontok alapján további vázlatokat is a mesternek tulajdonítunk. A kötetben előforduló legkorábbi művét 1667-ből ismerjük, amelyet feltehetőleg Mathias Vinterhalter számára rajzolt, mindenesetre az ajándékozás tényét a lapra írt szöveg igazolja. [8] Az ábrázolt személy egy szobrász — talán maga a mester —, amint egy vázlat alapján az Anya alakját mintázza (19. kép). Ugyanezt a kompozíciót még két későbbi másolatban, Vinterhaltertől, illetve Hoffertől látjuk a vázlatkönyvben.

Ezen kívül még két datált művet mutathatunk be Schwanthalerrel. Mindkettő 1672-ben készült, s az analógiák között a Zell am Pettenfirst-i főoltár Szent Jánosával, valamint a szószék kariatida-angyalával hoztuk őket összefüggésbe (4., 6. kép).

Schwanthaler hat alkalommal rajzolta meg Szent János evangélista figuráját, közöttük mégis mindössze két alaptípust különíthetünk el, s ezek variációit alkalmazza. Egyik ábrázolását bizonyos felső időhatárhoz köthetjük, ugyanis ennek hátlapján feltehetőleg egy megrendelésre utaló évszám (1681) áll. E témakörben még két jelzett munkája szemlélteti a mester művészi ábrázolásmódját (20., 21. kép).



8. Szűz Mária koronázása. Vörös kréta. Körmagasság: 215
mm. Pécsi Vázlatkönyv (104. sz.)



9. Keresztelő Szent János. Vörös kréta, 205 x 325 mm. Pécsi Vázlatkönyv (201. sz.)

A fenti rajzok grafikai sajátosságai alapján további hat jelzetlen lapot származtatunk Schwanthaler-től, s ha tanítványok kitűnő másolatairól volna szó, abban az esetben is, ezek csak az ő eredeti vázlatai alapján készülhettek.[9] E Schwanthaler kezére utaló rajzok közül Szent János evangélista egyik változatára (22. kép), Szent Lukács evangélistára (23. kép), valamint Szent Benedek alakjára (24. kép) hívjuk fel a figyelmet. Thomas Schwanthaler pécsi vázlatkönyvbéli munkái is a mester magas fokú rajzkészségét, arányérzékét, festői látásmódját tükrözik, s az eddigi kutatási eredmények pozitív megállapításait igazolják.

Mathias Vinterhalter (? — ?)

Életrajzi adatait nem ismerjük, minthogy személye mindeddig ismeretlen volt. Feltűnő, hogy a mestertől kizárólag kopírozott rajzok szerepelnek a kötetben, amelyeket „MV”, esetenként „BMV” betűkkel jelöl. A signo feloldásának problémáját megoldotta, hogy egyik kópiájának hátoldalán saját kézírása és aláírása tanúsítja nem-

csak nevét, foglalkozását, hanem azt a helységet is megjelöli, ahol műhelyét fenntartotta. A szöveg 1685. október 2-án kelt Kaisersheimben, Mathias Vinterhalter aláírásával.[10]

Vázlatait 16 esetben jelezte, s ezek alapján további kilenc rajzot tulajdonítunk Vinterhalternek. A datált munkák szerint 1679 és 1698 között alkotta műveit, a legtöbb 1685-ből származik. Vinterhalter biztos formaezérrel rajzol, arányos, soha sem elnagyolt arckifejezésű alakjain a drapéria gazdagon tagolt, határozott redővezetésű és jól követhető. Anatómiai részletei élethűek, az emberi test mozgását kitűnő térábrázolással világos, érthető módon adja elő, a ruhaanyag lebbenését is a mozdulat pillanatnyi irányának rendeli alá. A szakáll és a hajzat mindig rövid, vonalvezetésében mégis szervesen illeszkedik a barokk formarend szerint megfogalmazott figuráinak általános mozgásához. A fényt nagyobb területen is hagyja érvényesülni, s az e célból üresen hagyott papírfelület szomszédságában frappáns, vésőszerű kemény vonalakkal jelöli a főbb árnyékokat, amelyek minden esetben a legmegfelelőbbben szolgálják alakjainak plaszticitását. A fény–árnyék ellentéteket hol finomabb, hol pedig ritkább „sraffozással” tompítja. A rajzeszköz kezelésében rendkívül fegyelmezett, s ez kiegyensúlyozottságot, jó benyomást kelt amúgy is stabil helyzetű figuráiban.

Georg Hoffer (? — ?)

Az irodalomban ismeretlen mesterről szintén a vázlatkönyvből szereztünk tudomást. A Hoffertől származó rajzok számából ítélve a vázlatkönyv az ő gyűjtése nyomán alakult ki, s nyilván az ő tulajdonában is volt talán haláláig. A nagyszámú vázlat legtöbbje datált, ezért megkíséreltük, hogy azokat időrendben rendszerezzük. Az alábbi táblázat szerint megvizsgált rajzok betekintést nyújtanak a mester művészi fejlődésének alakulásába, ezáltal meg tudtuk állapítani, hogy Hoffer tanulókori rajzaival van dolgunk. Az egészen primitív, művészietlen rajzok 1690-től fokozatos színvonal emelkedéssel 1695-re érik el azt a fokot, ahonnan kifejezőkészsége, rajzi megjelenítő ereje tovább már nem fejlődik. A korábbi, színvonal tekintetében magasabb értékű munkái másoktól kölcsönzött vagy másolt kompozíciók, amelyek pillanatnyi technikai felkészültségét ugyancsak tükrözik.

Látható, hogy önálló koncepcióval nem rendelkező, sok esetben ismétlésekbe bocsátkozó rajzai tanulórajzok, amelyek csupán gyakorlatok a felületi egyenetlenségek fényviszonyainak kellő kifejezésére. Drapériái igen jellegzetesek, s az anyag szegélyén jelentkező — Schwanthalernél is tapasztalt — ellentétes irányú hullámvonalat nagy előszeretettel alkalmazza, sőt a számtalan mellékirányú ráncot helyenként a felület áttekinthetőségének rovására halmozza (16. és 18. kép). Az ily módon felhabosított leplek 1693–95-ben még kevésbé (25–26. kép), de a következő évben a figurák lendületének fokozódása mellett Hoffer rajzainak már meghatározó sajátosságai (27–28. kép).

A vázlatkönyv alapos tanulmányozása során Hoffer ismeretlen életrajzához néhány adatot derítettünk fel. Első rajza 1690. júniusából való, míg az utolsó munkája 1698-ból ered. Vázlatainak zöme 1693 és 1697 között készült, ami négy év intenzív tanulói időt jelent. A kérdésre, hogy mindez időt hol töltötte el, a vázlatkönyv 195. számú rajza adja meg a választ. A Szent Jánost ábrázoló lap csupán kópiája az eredetinek, ezért meglehetősen nehezen olvasható: „Georg Pir Ja(hr)e (ist in) Stams 1694 D 12 juniy Stams ... (?)”

Valóban, Hoffer első rajza 1690. június 1-én készült (63. szám), tehát ebben az időpontban kezdi tanulói éveit a tiroli Stamsban, Andreas Thamasch műhelyében. 1693-ig mindössze két datált rajzot, minden bizonnyal másolatot ismerünk tőle, s ebből az időszakból származhatnak azok a jelzetlen, gyermeketeg gyakorlatok, amelyek semmiképpen sem eredhetnek művész kezétől. 1697-ben hirtelen törés következik Hoffer rajzi tevékenységében, s ez, véleményünk szerint Thamasch halálával lehet összefüg-



10. Szent Mihály arkangyal. Georg Hoffer rajza, 1695. Vörös kréta, 205×325 mm. Pécsi Vázlatkönyv (175. sz.).

	Jan.	Febr.	Márc.	Ápr.	Máj.	Jún.	Júl.	Aug.	Szept.	Okt.	Nov.	Dec.	Össz.
1690	—	—	—	—	—	I	—	—	—	—	—	—	I
1691	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1692	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I	—	I
1693	—	I	I	2	—	3	I	2	—	—	2	2	14
1694	4	—	4	I	—	I	4	2	—	—	—	4	20
1695	—	I	5	—	—	I	2	—	5	—	4	—	18
1696	2	I	2	—	—	2	I	I	—	I	I	I	12
1697	—	—	—	I	—	2	I	—	—	—	—	—	4
1698	—	—	—	—	—	I	—	—	—	—	—	—	I
Év n.	—	I	I	—	—	I	—	—	I	—	I	—	5

Összesen: 76 rajz



11. *Vir Dolorum*. Fa. Allenmarkt, plébániatemplom

gésben. Hoffer további sorsáról nincsenek adataink, csak sejtéseink lehetnek a műhely további működéséről akár Hoffernek, akár annak az ismeretlen mesternek a vezetése alatt, aki a Vinterhalter rajzairól készült kópiákat 1697 után Stamsba hozta.

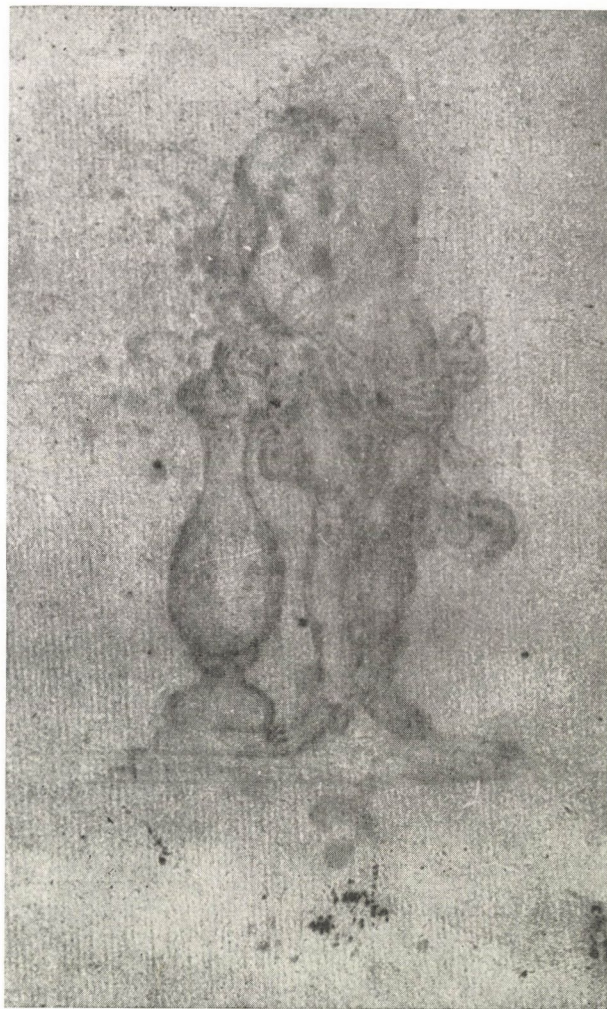
Íme Georg Hoffer rajzi munkásságának tükrö a stamsi kolostor szobrászműhelyében:

Andreas Thamasch (1639—1697)

Ried-ben, Thomas Schwanthalernél tanult, majd Tirolban a stamsi kolostor szobrászműhelyét vezette.[11]

Mindössze egy eredeti, jelzett rajzát találtuk a gyűjteményben, emellett egy kopírozott, kézjeggyel ellátott másolatát ismerjük. Nevének kezdőbetűit a tőle idegen, de tulajdonában levő rajzokon is feltüntette, így a Schwanthalertől való Szent János evangélistát ábrázoló

lapon (32. sz.), valamint a Vinterhaltertől kapott másolat (118. sz.) alsó szélén „AT 1694 in Stamsb” feliratot találtuk. Még mintegy 15 kópiát tulajdoníthatunk Thamaschnak, azonban e rajzok többségét igen halvány tónusértékeik miatt nem lehet teljes biztonsággal az összehasonlító elemzés módszerével megítélnünk. Thamasch általában kerek arcú, aránylag kis fejű alakjain a drapéria redői élesebben tűnnek elő az alaptól. Vonalvezetése lágy, de — az arcokat kivéve — nem mindig használ finom tónusokat. Láthatóan sokat tanult Schwanthalertől, akinek szelíd kifejezésvilágát érezzük munkáiban (29.



12. *Vir Dolorum*. Vörös kréta-kopírozás. Pécsi Vázlatkönyv (95. sz.)



13. Szent Sebestyén. Fa. Radstadt, plébániatemplom

kép), hogy azután mindezt továbbadja tanítványának, Hoffernek, aki nemcsak átvette, hanem tovább is fejlesztette mesterének formarepertoárját, amelyben a ruharedők mérsékelt hullámszerűsége a viharos habzásig felfokozta. Thamasch már említett innsbrucki madonnája, valamint Hoffer hasonló koncepciójú vázlata a mester és tanítvány kapcsolatának kézzelfogható bizonyítékaként, feltehetően közös előkép felhasználásával keletkezett. Thamasch művészi felfogását Hoffer örökölte át, s tette gazdagabbá a hatókörébe került 18. századi mesterek formaválasztékát.

CW mester

Két halvány, kopírozással másolt rajza is elegendő, hogy egy igen tehetséges, finom kezű, biztos rajztudású művészt tiszteljünk benne. Szép arcvonásokkal megrajzolt figuráin gyengéden felrakott tónusokkal érzékelteti a felületek anyagszerűségét, amely különösen a Szent Családot ábrázoló, a reneszánsz képek modorában előadott jelenetén érvényesült (4/a. sz.). A Szentháromságot bemutató, körre komponált vázlata (86. sz.) feltehetően dombormű faragásához készült 1696-ban.

SW mester

Egyetlen, másolatban fennmaradt rajza igen gazdagon díszített gyertyatartó részletét mutatja. Az akanuszlevelekből felépülő alkotás Szent Péter és egy puttó jelenetével egészül ki a kiszélesedő felső szakaszon. A kopírozott ábrát hegyes, vörös színű ceruzával utánrajzolták. Az eredeti rajz 1695-ben készült (189. sz.).

A vázlatkönyvben képviselt mesterek között még két, egymástól merőben eltérő felfogású egyént különthetünk el, azonban a néhány vázlat a bemutatásukhoz nem elegendő. Közülük talán a Szent Pétert és Pált ábrázoló, markáns, kemény és szögletes ráncokkal megjelenített, szinte tört redőkből felépített drapériák alkotója érdemel figyelmet, aki mindössze e két rajzával kelt feltűnést a gyűjteményben (64. és 69. sz.).

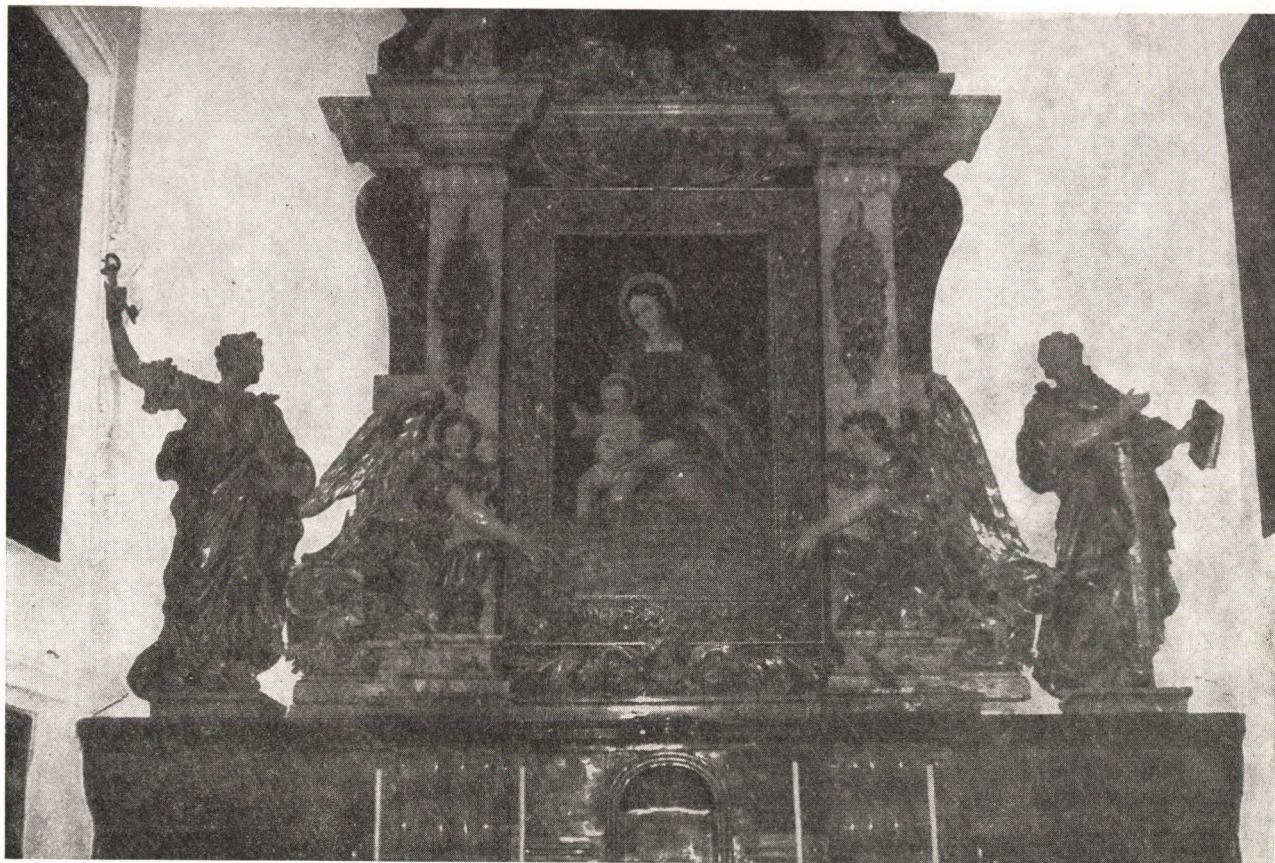
A mestereket követően említjük meg egy Ludovir Bloss nevű illetőnek a vázlatkönyv 136/a számú lapján tintával feljegyzett két imáját, valamint a 226. lapon egy — talán misztériumjátékból való — szövegtörödéket. Véleményünk szerint mindkét emlék a 17. század végéről származik. Jelentőségüket kultúrtörténeti összehasonlításokban mérhetnének fel.[12]

Műhelykapcsolatok és jelentőségük a rajzgyűjtemények létrehívásában

Ha a térképre tekintünk, feltűnően nagy távolságra találjuk Schwanthaler felső Inn völgyi, riedli, Thamasch stamsi (Tirol), valamint Vinterhalter kaisheimi (Bajorország) műhelyét. Ennek ellenére — vázlatkönyvünk alapján — igen sok hasonló konceptusbeli és formai megnyilatkozásuknak lehetünk tanúi. Kétségtelen, hogy csak a jelentős művészi erőt képviselő, a számos megrendelésnek mindig időben megfelelő mester lehetett versenyképes



14. Szent Sebestyén. Georg Hoffer, 1694. Vörös kréta, 205×325 mm Pécsi Vázlatkönyv (78. sz.)



15. Oltárképet tartó angyalszobrok. Fa. Kirchheim, plébániatemplom, bal mellékoltár



16. Képkerethez komponált angyalok. Georg Hoffer, 1696. Pécsi Vázlatkönyv (III. sz.). Vörös kréta, 195 × 305 mm



17. A győzelmes Immaculata. Fa. Andreas Thamasch szobra, 1690 körül. Tiroler Landesmuseum Innsbruck

a megélhetést jelentő konkurrencia-harcban. Schwanthaler műhelye nemcsak megállta a helyét, hanem a minőségi és mennyiségi teljesítőképességével felülmúlta vetélytársait, sőt meghatározó szerepet játszott a művészi formanyelv kialakításában. Leendő tanítványai távolabbi vidékekről is felkeresték, hogy a nála megszerzett mestersegbeli tudás birtokában vándorútra keljenek vagy ismét visszatérjenek lakóhelyükre, ahol tanítójuk alapvető alkotói elképzeléseit a saját egyéni kifejezőmódjukkal egyesítve juttatták érvényre. A mestertől kapott vagy másolt rajzok továbbra is útmutatásul szolgáltak és jelentős vagy éppen meghatározó tényezőként hatottak további tevékenységükben.

Az Imster Skizzenbuch eredetének körülményeit — ha nem is teljes részletességgel — már ismertették kutatói, akiknek alapos megfigyeléseit, következtetéseit a pécsi vázlatkönyv tanulmányozásából szerzett tapasztalatok és leszűrhető tanulságok minden vonatkozásban alátámasztják. A pécsi vázlatkönyv lapjainak forrása éppúgy Thomas Schwanthaler műhelye, mint imsti testvéreé, és Schwanthaler rajzai hasonló módon, Andreas Thamasch közvetítésével jutottak Stamsba, akár az Imster Skizzenbuch alapjául szolgáló „TS” jelű lapok. Thamasch tehát fontos tényező a schwanthaleri koncepció terjedésében, s ez a tény igen jelentős lehet az osztrák és a bajor barokk szobrászat 18. századi alakulásában is. Továbbá értékelnünk kell Vinterhalter hasonló formavilágát, drapériáinak Schwanthalertől látott kezelésmódját, amely sajátság ily távoli ismétlődésének okát Vinter-

halternek a Schwanthaler-műhellyel való korábbi kapcsolatában látjuk. Elképzelésünk szerint Vinterhalter is Schwanthaler tanítványa volt, aki Riedben találkozhatott Thamasch-sal, és aki a kaisheimi ősi kolostor műhelyéből küldhette Stamsba nélkülözhető rajzait, amelyeket Thamasch is másolt, illetve felhasználott.

A Ried és Kaisheim közötti kapcsolatot a grafikai sajátosságok hasonlatosságából nyilvánvaló, és a vázlatok elemzése során további összefüggésekre is fény derült. Vinterhalter lapjainak kopírozott változatai arra utalnak, hogy azok a távoli Kaisheimből mint mintalapok érkeztek, majd ezeket sokszorosították, míg az eredeti példányok feltehetően Thamasch gyűjteményébe kerültek. Ezzel magyarázható, hogy Hoffer vázlatai között Vinterhaltertől miért csak kópiákat találunk. Az ezeken feltüntetett évszámok, valamint a róluk készült másolatok dátuma segítségével azt is bizonyítani tudjuk, hogy nem egyszerre kerültek a stamsi műhelybe: 1. Az 1667-es évszám áll azon a kis méretű rajzon (171. sz.), amelyet Schwanthaler ajándékozott feltehetően Vinterhalternek, aki arról 1684-ben igen pontos, arányos nagyítást készített (108. sz.). Ugyanezt Hoffer 1693-ban már Stamsban másolja (225. sz.), ahová a kompozíció csak Kaisheimből érkezhetett. 2. Vinterhalter 1682-ből datált, Szent Lukácsot ábrázoló rajzát (102. sz.) Thamasch 1684-ben másolta, amelyet



18. A győzelmes Immaculata. Georg Hoffer vörös kréta rajza, 1696. 190 × 305 mm. Pécsi Vázlatkönyv (154. sz.)



19. Szobrász, alkotás közben. Thomas Schwanthaler vörös kréta rajza 1667-ből. 150×205 mm. Pécsei Vázlatkönyv (171. sz.)

kézjeggyével is hitelesített (205. sz.). 3. A vázlatkönyvben Vinterhaltertől 1698-ból — tehát Thamasch halála utáni időből — is találtunk rajzot, ami a kaisheimi és a stamsi műhelyek közötti, továbbra is fenntartott kapcsolatra utal. Ebből arra következtetünk, hogy Stamsban Thamasch halála után sem szűnt meg a műhely tevékenysége, sőt itt talán Hoffer további működésével is számolnunk kell.

Thamasch stamsi műhelyében tanult a mester unokafivére, Johann Paulin Tschiderer is, aki a felső Inn völgyéből, Fendelsből származott. Tanulmányait már Hoffer előtt befejezhette, hiszen 1697-től már az ő donauwörthi (Bajorország) műhelyében találjuk a tanonc Andreas Kölle-t, aki ott 1702-ben szabadult. [13] Tschiderer a Donauwörthhöz közeli Kaisheim kolostora számára is dolgozott, [14] s ezáltal a stamsi és a kaisheimi szobrászműhelyek kapcsolatában, művészi szemléletében tapasztalt analógiák további bizonyításra nem szoruló értelmet nyernek. Vinterhalter és Thamasch között Tschiderer lehetett a közvetítő, aki unokafivérétől annak vázlatgyűjteményét örökölhette, hogy azután továbbadja tanítványának és földijének, a Tirolba visszatérő Kölle-nek. [15] Ezt a vázlatkönyvet fedezte föl Dr. Erich Egg, amely az „Imster Skizzenbuch” néven vált nevezetessé.

Georg Hoffer saját vázlatai mellé gyűjtötte tanulóidejének az ő művészetét is meghatározó mintarajzait, a mesterétől kapott néhány lapot, valamint azokat a nagy értékű, koncepcióális és iránymutató jelentőségű rajzo-

kat, Schwanthaler saját kezű munkáit, amelyek egy nagy területre kiterjedő szobrászkör tevékenységének alapvonalát határozták meg. Ez a gyűjtemény a pécsi vázlatkönyv életre hívását jelentette, hogy bizonyára még sok felfedezésre váró szobrászati emlék megalkotásában legyen későbbi felhasználóinak is segítségére.

Ha megengedhető, hogy Hoffer tevékenységét Thamasch halála után is még hosszabb ideig Stamsban feltételezzük, akkor nem vethetjük el egy újabb rajzgyűjtemény keletkezésének lehetőségét. Hoffer, illetve a vázlatkönyv legkésőbbi datált lapja 1698-ból való. Nem valószínű, hogy Hoffer ez időponttól beszüntette tevékenységét, s hogy nem szerzett, készített vagy alkotott újabb munkarajzokat. A megrendelői ízlés változásának követésére formakészletének felfrissítése bizonyára szükségesnek látszott, s ez a kényszerítő tényező jelenthette egy újabb rajzgyűjtemény alapjainak lerakását.

E jelenségnek természetesen nem feltétlenül Stamsban kellett bekövetkeznie, s ezzel Hoffer sorsának valószínű alakulására a második számba vehető alternatívát is mérlegelnünk kell. Ez pedig 1699 körüli távozását jelentené Stamsból, hogy vándorútra kelve valamely alkalmas helyen — esetleg egy műhely alapításának gondolatával — letelepedjék. Művészi kifejezőerejének, formakincsének gyarapítására ez esetben is szüksége lehetett, s nem szígtelődhetett el más szobrászkörök hatásától sem, ami ugyancsak egy már magasabb színvonalon létesült vázlatgyűjteményét feltételezi.



20. Szent János látomását írja. Thomas Schwanthaler rajza. Vörös kréta, 202×295 mm. Pécsei Vázlatkönyv (30. sz.)



21. Szent János evangélista. Thomas Schwanthaler rajza. Vörös kréta, 200 × 314 mm. Pécsi Vázlatkönyv (204. sz.)

Eddigi kutatásaink szerint a vázlatkönyvnek Salzburg irányából kellett Magyarországra érkeznie, s ez következtetésünknek Hoffer vándorlása melletti változatát látszik erősíteni.

Hoffer öröksége a Dél-Dunántúlon

A vázlatkönyv sorsának számunkra legérdekesebb kérdése, hogy milyen körülmények között került Magyarországra. A lehetőségeket számba véve meglehetősen sok variáció közül választhatunk, s ezek kellő mérlegelése közben figyelmünk két olyan személyre terelődött, akik a vázlatkönyvvel közelebbi kapcsolatba kerülhettek.

Egyikük Jacobus Mitterpacher, aki a Baranya megyei Bellyén, 1741-ben született. Pécsi gimnáziumi tanulmányai után Zágrábban a ferences rendbe lépett, majd Tridentben teológiát, Mantuában kánonjogot tanult. Hazatérését követően 1776-ban Klimó György pécsi püspök a rácmecskei (Erdőmecske) plébániát bízta gondjaira. Mitterpacher itt felépítette a plébániaházat, s a templomban saját költségére új oltárt emelt és harangokról is gondoskodott. [16] Itt is halt meg 1789-ben.

Bár levéltári adatokkal nem támaszthatjuk alá, a vázlatkönyv Ausztriából való elhozatalát mégis nagyobb valószínűséggel tulajdonítjuk Johann Simon Kemeternek. Salzburgban született 1735-ben, s a szülővárosáról nevezett egyházmegyében 1762-ben volt elsőmisés pap. 1772 körül a ferences rendbe lépett, 1774-ben Pater Juni-

per néven már a pécsi ferences atyák között találjuk, ahonnan Klimó püspök hívására az akkori városi plébániatemplomba jár, s ott német nyelvű prédikációkat tart. A salzburgi egyházmegyéből történt távozásának okát megfelelő papírokkal igazolni nem tudta, ezért a consistorium mint ferencest nem ismerte el. Visszaküldésétől mégis eltekintettek, s a tartományfőnök 1776-ban noviciusként a nagyatádi ferences rendház kötelékébe rendelte. Itt a Bruno nevet vette fel, fogadalmat a horvátországi Kőrösön tett. 1789-ben visszatért Pécsre, innen a rácmecskei plébániára helyezték adminisztrátorként, majd ez év végén bekövetkezett haláláig plébánosi minőségben tevékenykedett. [17]

Simon Kemeter tehát abból a salzburgi egyházmegyéből érkezett, amelyben a Schwanthaler-műhely alkotásait gyakran megtaláljuk. Feltűnő, hogy csak 27 éves korában állott első ízben oltárhoz, majd 12 év elteltével Magyarországra, Pécsre érkezik. Feltételezésünk szerint Kemeter, hivatása mellett a fafaragáshoz is értett, s talán valamely salzburg-környéki szobrászműhelyben tanult, hogy azután olyan területen kamatoztassa szakértelmét, ahol a konkurrenciaharc még nem kiélezett és a műalkotások terén még nincs oly telítettség, mint hazájában. Kemeter esetleges szobrász mivoltát a vázlat-



22. Szent János evangélista. Valószínűleg Thomas Schwanthaler műve. Vörös kréta, 180 × 310 mm. Pécsi Vázlatkönyv (25. sz.)



23. Szent Lukács evangélista. Valószínűleg Thomas Schwanthaler rajza. Vörös kréta, 200×314 mm. Pécsi Vázlatkönyv (203. sz.).



24. Szent Benedek. Valószínűleg Thomas Schwanthaler alkotása. Vörös kréta, 185×316 mm. Pécsi Vázlatkönyv (121. sz.)

könyv alapján gyanítjuk. A 122. számú rajz Szent Simont, minden valószínűség szerint Kemeter védőszentjét ábrázolja. A lap hátoldalán tintával írott megjegyzés áll: „gobt der Bruno”. Tekintettel arra, hogy a szöveg értelme magára a rajzra nem vonatkozhat, mert az a Vinterhalter-vázlatok közül való, s egyébként az egész gyűjteményre sem értelmezhető, a kifejezés talán egy Szent Simon-szoborra vonatkozik, amelyet Pater Bruno, azaz Simon Kemeter produkált, [18] vagy ő a minta után valakinek arra megrendelést adott.

Azt, hogy Simon Kemeter a vázlatkönyvet Pécsre, majd a rácmecskei plébániára hozta, egyelőre csupán feltételezett alapokra helyezhetjük. Mindenesetre Salzburgból való érkezése, valamint, hogy neve a vázlatkönyvben éppen a védőszentjét ábrázoló lapon szerepel, továbbá, hogy rácmecskén, a rajzok lelőhelyén végezte hivatását, sőt itt is halt meg, olyan összefüggések, amelyeket nem hagyhatunk figyelmen kívül.

A vázlatkönyv magyarországi felhasználásának lehetőségét feltételezve a nagykanizsai volt ferences templom Szent Erazmusz mellékoltárán két olyan szoborra figyeltünk fel, amelyek megfogalmazásukban, részleteikben is eltérnek a faragványokban egyébként igen gazdag templom többi, magasabb minőségű alkotásától: Szent Borbála és Szent Klára arcvonásai nem kifejezőek, érzelmeszegény, de jellemzően egyszerű előadásúak. Ruházatuk mentes a rokokó bélyegektől, tengelyeik hajlásszögeiben,

ugyanúgy mozdulatukban mérsékelt szenvedélyt mutatnak. E szobrok párdarabjait a pákai plébániatemplomban mellékoltárán ismertük fel. A fenti sajátságokon kívül a nagykanizsai példányokkal abban is megegyeznek, hogy a vázlatkönyvben a kivált Hoffer rajzain gyakoribb, egymással szemben indított, ellenirányú hullámvonalat is megtaláljuk a drapériák alsó szegélyein. E formabélyegeket — amelyek a rajzokon tapasztaltaknál jóval egyszerűbben jelentkeznének — ilyen egyértelműen az általunk eddig vizsgált dél-dunántúli szobrokban egyetlen esetben sem észleltük.

Következésképpen a nagykanizsai és a pákai mellékoltárok szobrai ugyanaz a mester alkotta, aki a stílusjegyek tanúsága szerint legalábbis közvetett kapcsolatban lehetett olyan körökkel vagy korábbi alkotásokkal, amelyek a schwanthaleri formakincset a 18. századra átörökölték. E szerényebb tehetségű mester bizonyára osztrák területről — esetleg Grác felől — érkezett, s a nagykanizsai ferenceseknél oltárokat faragott. Talán a templom 1760 körüli átépítése alkalmával került két régi oltára Pákára, míg két szobrot az újabbak mellett megtartottak. Kemeter személyét ezen alkotások mesterével az oltárok korai stílusa és az ő későbbi magyarországi megjelenése miatt nem egyeztethettük. Azonban az említett nagykanizsai és a pákai szobrok a vázlatkönyvből ismert motívumkincs jellemzőbb részleteit — ha egyszerűsített formában is — magukon viselik, s e jelenségben a Felső-Ausztriából, Schwanthalertől eredő, Hoffer által felerősített drapériavezetési mód dél-dunántúli továbbélését érezzük.



25. Szent György. Georg Hoffer műve. Vörös kréta, 205×320 mm. 693. Pécsi Vázlatkönyv (106. sz.)



26. Szent Dorottya. Georg Hoffer rajza 1695-ből. Vörös kréta, 200 × 320 mm. Pécsi Vázlatkönyv (99. sz.)

Összefoglalás

A szobrász, alkotó tevékenysége során a saját vagy megrendelőjének elképzelését rajzban felvázolja, véglegesíti, s csak ezután kerül kapcsolatba a megmunkálendő anyaggal. A vázlatkészítés a szobrászműhelyeknek éppúgy fontos részfolyamata, mint ahogy a festészet, az építészet és az iparművészet sem nélkülözheti a konceptus előzetes rögzítését. A megvalósítani kívánt kompozíció alapötletét rendszerint a kor igényének megfelelő, bevált minták szolgáltatják. A pécsi vázlatkönyvben is találunk példát az itáliai hatást mutató, klasszikus megjelenítésű figurákra, a reneszánsz ábrázolásokon megszokott, táji háttérbe helyezett életképszerű dombormű-vázlatokra, amelyeket a barokk pátoz szökött meg új tartalommal.

Az ábrázolások, témaválasztásuk szerint az ellenreformációs program keretébe illeszkednek, megrendelőik elsősorban kolostorok, tehetősebb plébániák, egyházi és világi személyek lehettek, akik a barokk ízlés alakításában metszeteket vagy más technikával készült előképeket is felhasználtak.[19] Ez különösen Schwanthaler néhány, önálló művészi értékkel rendelkező vázlatán érezhető. Gondos kivitelezéséből megértjük, hogy fontos előzménynek tartotta a rajzot. A vázlatkönyv anyagában, tehát a művek fogalmazásának stádiumában a szemléletváltozás árnyalt megjelenését is érezzük. Schwanthaler festői vázlatai, majd Vinterhalter szobrászi művoltát hangsúlyozó karakteres ábrázolásai, továbbá a Thamasch hatása alatt működő Hoffer felfokozott plaszticitású,

szenvedélyesebb, ugyanakkor még mindig a schwanthaleri konceptus szerint fogalmazott figuráihoz vezetnek. Ezért a vázlatkönyvben nagy számú lappal képviselt Hoffer a kiemelkedő rajztudású elődök munkái mellett csak másodlagos szerepet játszik.

A szobrászati alkotás kialakításában is szükségszerű, koncept—vázlat—mű láncolat következménye, hogy a rajzi formába öntött eredeti elképzelés a megvalósult figurával nem lehet teljesen azonos. Oka ennek az is, hogy a rajzokat több esetben is felhasználták, ami újabb variációkat eredményezett, s ebből következik az a nehézség, ami a rajzok és a szobrok összetartozásának, mesterük személyének meghatározásában mutatkozik.

A pécsi vázlatkönyv művészettörténeti jelentőségét jelzi, hogy a belőle merített kutatási tapasztalatok eddig ismeretlen összefüggéseket tártak fel, s ezek eredményeként az igen gazdag anyagot nyújtó gyűjtemény a 17. századi osztrák szobrászat egy jelentős körének munkásságához szolgáltatott újabb adatokat. Négy olyan mestert is adott az egyetemes művészettörténetnek, akik közül kettőt nemcsak monogramjuk, hanem nevük szerint is megismerhettünk, s akik bizonyára részt vállaltak az osztrák, és áttételesen talán a 18. századi dél-dunántúli szobrászatunk néhány formajegyének alakításában is.

A 17—18. század folyamán az építészeti és kézműves rajzoktól eltekintve, a szobrászati és festészeti rajzi vázlatokkal szemben, hazánkban csökkent mértékű igény



27. Angyal kartussal. Georg Hoffer vörös kréta rajza 1696-ból. 190 × 305 mm. Pécsi Vázlatkönyv (153. sz.)



28. Krisztus. Georg Hoffer alkotása, 1697. Vörös kréta, 205 × 320 mm. Pécsi Vázlatkönyv (14. sz.)

mutatkozott. A nálunk működő, idegenben tanult mesterek vázlatkönyveinek olykor kiállításokon bemutatott lapjai a külföldi gyakorlat folytatásaként születtek és nem hazai igényből készített alkotások.[20] A pécsi vázlatkönyv jelentőségét még inkább fokozza az a tény, hogy hasonló terjedelmű, vele kortárs rajzgyűjteményről a hazai kutatásnak nincs tudomása.

Ennek tudatában dolgozatunk mindössze egy új lelet bemutatásának igényét tartotta szem előtt. Nem lehetett célja, hogy a mesterek formakincsében a társadalmi mozgások meghatározó szerepét, illetve érvényesülését, a megrendelők és a műhelyek kapcsolatait, a bemutatott szobrászok kiterjedtebb összeköttetéseit vizsgálja, mert e feladatok a folyamatos kutatás további területeinek kitűzésében, a jelenségek feltárásában és mélyebb értelmezésében lesznek irányadók.

Boros László

JEGYZETEK

A rajzokról készült fotóért Pfeiffer Tibort, valamint Jávor Jenőt illeti köszönet.

A szobrokat ábrázoló felvételeket a szerző készítette. Az attribútumokat Szilárdy Zoltán szíves segítségével azonosítottuk.

1 Hálával tartozunk L. Imre Mária néprajzkutatónak (Janus Pannonius Múzeum), aki figyelmünket a gyűjteményre felhívta.

2 Szíves tájékoztatásért köszönetünket fejezzük ki Dr. Adolf Hahlnak, a salzburgi Szt. Péter Érseki Könyvtár és Levéltár tudományos munkatársának, könyvtárosnak.

3 Dr. Gert Ammann-nak, az innsbrucki Tartományi Múzeum, Ferdinandeum tudományos kutatójának szíves segítségéért ezúton is köszönetet mondunk.

4 Erich Egg: Aus Thomas Schwanthalers Skizzenbuch, in: Das Münster. 8. évf. 1–2 füzet 1955; Gertrude Aurenhammer: Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich. Wien, 1958; Ulrike Gauss: Werke des Andreas Thamasch in Abbildungen des „Imster

Skizzenbuches", in: Andreas Thamasch 1639–1697. Weissenhorn, 1973.

5 Egg i. m.

6 R. Guby: Der Bildhauer Thomas Schwanthaler und seine Zeit, in: Kunst und Kunsthandwerk. Wien, 1919; Max Bauböck: Thomas Schwanthaler als Zeichner, in: Jahrbuch der Innviertler Künstlergilde 1964/65.

7 Michael Krapf: Thomas Schwanthaler als Zeichner, in: Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848. Vom Barock zum Klassizismus. Linz, 1976.

8 „1667 an Sont Beross hat mir Kerler Herr Thomas Schwandaler zur ain Figur ... (?) chler Samelde das (?) zu eher dise Sinart ... (?)

9 Vö.: a vázlatkönyv 20., 24., 25., 121., 203. és 204. számú rajzaival. A 20. számú, Borbála lefejezését ábrázoló rajzzal kapcsolatban fenntartjuk véleményünket, miszerint azt a rajzi sajátosságok alapján nem sorolhatjuk Schwanthaler saját kezű munkái közé.

10 133/a. sz.: „ich hab alesmit ain andwort ver hoff aus mein abgelossens breisle aber ich kan kaine er warten bite mir bei disen gewissen baten solches aus zu gegeben das ich an meiner gelegenhait mit ver hindert wurde hir be schiche ich den herr get 4 riss bite der her wele mir auch etwas her aus schichte der her get Sie von mir zu dausent wohl gegrüst

Kaisersheim den 2 october 1685

Mathias Vinterhalter bildthauer"



29. A feltámadt Krisztus korrigált vázlata kiegészítő szöveggel. Valószínűleg Andreas Thamasch vörös kréta és grafit rajza 1696-ból. Pécsi Vázlatkönyv (196. sz.). Méret: 185 × 300 mm



30. A Schwan thaler-kör hatását mutató Szent József szobor Radstadt, plébániatemplom

Kaisersheim bizonyára a bajorországi Kaisheim-mel azonos, ahol a tiroli Stams anyakolostora áll. A Stams és Kaisheim közötti összefüggésről lásd Műhelykapcsolatok... c. alatt.

11 Lásd Max Bauböck i. m., valamint Michael Krapf i. m. 127.

12 136/a. és 226. jegyzésszám alatt.

13 Krapf i. m. uo., valamint Gert Ammann: Zum Frühwerk des Bildschnitzers Andreas Kölle. Tiroler Heimatblätter, 48. évf. 3/73. füzet 67–73.

14 Krapf i. m. 131. 14. jegyzet.

15 Krapf i. m. 127.

16 Joseph Brüstle: Recensio universi Cleri Dioecesis Quinque-ecclesiensis. Quinque-ecclesiis 1880. Tom. IV. p. 257.

Mitterpacher fivére Rómában teológiai doktorátust szerzett, majd a pécsi egyházmegyében számos tisztséget viselt, később mint a hétszemélyes tábla tagja sokat tartózkodott Pesten. Mitterpacherék külföldi tartózkodásuk, illetve hazai magasabb kapcsolataik során érintkezhetek olyan művészkörökkel, amelyekből a vázlatkönyv is származhatott, esetleg egy ismeretlen szobrásznak megrendelést is adhattak.

17 Brüstle i. m. 261.

18 A második világháborúban a nagyatádi templom súlyosan megrongálódott, ezért az eredeti, 18. századi szobraikat nem ismerjük. Kemeter Atádón vette fel rendi nevét, s ebből következhet, hogy itt a 122. számú rajz alapján az épülő templom számára, 1776–1789 között egy Szent Simont ábrázoló szobrot készített, avagy rendelt. Ha feltevéseünknek van némi alapja, akkor a szobor állhatott vagy állhat a környék más templomában is.

19 Hoffer is arról a metszetről készült rajzot másolhatta, amely 1755-ben Johann Georg Bergmiller számára is mintául szolgált. (Bergmiller tollrajzát a müncheni Állami Grafikai Gyűjtemény anyagából közli: Lexikon der Marienkunde. Regensburg, 1959. 3–4. 700.) – Garas Klára: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete. Bp. 1980. 6.

20 Barokk tervek és vázlatok 1650–1760. A Magyar Nemzeti Galéria kiállítási katalógusa 1980. *Mojzer Miklós*: Előszó 3. – Minta-könyvek, rajzok, főként a szerzetesrendek és a gyakran külföldi utazásokra is vállalkozó főurak, főpapok birtokába kerültek, akik szükség esetén kölcsön adták vagy megrendeléseiket e minták szerint

adták. Vö.: *Baranyai Béláné*: Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban. (Magyarországi reneszánsz és barokk. Bp. 1975. 390.)

A PÉCSI VÁZLATKÖNYV RAJZAINAK JEGYZÉKE

A vázlatkönyv túlnyomó többségében vörös krétával készült rajzokat tartalmaz. Ezért a jegyzék csak az ettől eltérő technikával előállított vázlatok esetében adja meg a kivitel módját. A vázlatok jórészt egy-egy eredeti példányról kopirozták. Az ily módon rekonstruált rajzokat a „másolat” kifejezés jelöli.

A bekötött lapok a vázlatkönyv formaarányát is meghatározó 205 × 325 mm méretűek. A téma megjelölése után csak azokat a méretadatokat tüntettük fel, amelyek az alapnagyságtól eltérőek. A tört számok a lap hátoldalát jelölik.

1. Térdelő szent. (Szent István vértanú?) Másolat. Erschafe den 28 december 1684 Fent későbbi rájegyzés: Ex Libris Hartmann F. Stige No 121.
2. Püspök könyvvél. Másolat.
3. Tamás apostol.
4. Álló nőalak. Befejezetlen vázlat. 190 × 252 mm.
- 4/a. A Szent Család Keresztelő Szent Jánossal, domborművázlat. 190 × 252 mm CW
5. Szent János, látomását írja. 190 × 252 mm. Másolat 1694 AT in Stams 22 dies... (?)
6. Szent János evangélista. Másolat.
7. Szent püspök vagy Szent Ignác gyermeket keresztel. Másolat.
8. Egyházatya. Másolat.
9. Szent nő két példányban, azonos eredetiről másolva, valamint nőalakok, oroszlán (egymástól független vázlatok).
- 9/a. Szent Márton lovas alakja. Részlet.
10. Kürtöt fújó vadász vagy katona.
- 10/a. Az előbbinek feje, valamint Krisztus alakja oltárarcitektúra-keretben. Kis méretű vázlat.
11. Szent József a gyermek Jézussal. den 1 juny 1698 GH.
12. A sárkányölő Szent György. 200 × 292 mm.
13. Álló nőalak és egy női fejtanulmány. 200 × 300 mm.
14. Krisztus. Den 13 April 1694 GH.
15. Szent Márton és a koldus.
- 15/a. Két fej és egy félalak. Rajzi gyakorlat.
16. A diadalmas feltámadt Krisztus. den 24 Marz 1694 Jar GH. Grafittal: 1754 Aprilis.
17. Krisztus-tanulmány vázlata.
- 17/a. Levétel a keresztről.
18. Tóbiás és az angyal küzdelme. Tanulmányrajz.
- 18/a. Tóbiás és az angyal küzdelme. Másolat. den 21 oktober 1696 GH.
19. A feltámadt Krisztus
- 19/a. Szent Sebestyén. Másolat. den 25 Januarius 1694 Jar Georg Hoffer.
20. Borbála lefejezése.
21. Szent Sebestyén a kivégzése előtt. Másolat a 78. sz.-ról. den 29 December 1694 GH.
22. Szent Bertalan vértanúsága. S Bartholm.
23. Salvator Mundi
24. Szent János evangélista. Hátul: 1681 Herrn Anthoniy Matheas Herbst.
25. Szent János evangélista. 180 × 310 mm.
26. Szent Ágoston. Másolat. ... april 1682 MV
27. A Szentháromság jelével a sárkány fölött diadalmaskodó pápa. Másolat. „Erschafe ... april 685.” Hátoldalán: „hir das shrepf hat er vür mich be zald als namlich 2 × Kron”(?)
28. Az ifjú Lukács evangélista.
29. Szent Donát püspök.
30. Szent János látomását írja. Domborművázlat. 202 × 295 mm. TS Hátul: „dess herr Bokoron fir dis Voll zu mir gemess”(?)
31. Szent János evangélista. Másolat.

32. Szent János evangélista. 180 × 320 mm. 1672 TS. Halvány: AT.
33. Fej- és kéztanulmányok. „Herstand Wolgeborener Herr komdt Haubtneuer(?) ... voll”(?)
- 33/a. Krisztus az Olajfák hegyén az öt megerősítő angyallal. Másolat a 198. sz.-ról.
34. Keresztelő Szent János.
35. Szent nő. dden 18 Julyus 1694 GH
36. Szent János. 205 × 195 mm. den 10 Julius 1694 GH
37. Anya gyermekével.
38. A diadalmas feltámadt Krisztus. Másolat.
39. Szent Benedek apát. Ólomvessző vagy grafit.
40. Krisztus a kereszten. Másolat. den 25 Marzius 1693 Jar
41. Térdelő angyal virággal, fent Szentlélek-galamb. Másolat.
42. Szent Mihály arkangyal.
43. Puttó, képkeret részletén. den 14 Junius 1693 Jar GH
44. Szent János fővétele. Domborművázlat. den 25 Jullius 1693 Jar GH
45. Szent Orsolya.
46. Angyali üdvözlés részlete. Párdarabja a 41. sz. Másolat. den 6 August 1693 GH
47. Mater Dolorosa. Másolat. den 24 december 1693 Jar Georg Hoffer
48. Keresztelő Szent János. Másolat. den 29 ... (?) November 4 GH
49. Levétel a keresztről. Domborművázlat.
50. Szent János evangélista. den 15 Januar 1694 GH
- 50/a. Tanulmány az 50. sz. rajzhoz.
51. Szent Orsolya. den 21 Juny 1696 GH
52. Egyházatya. den 5 February GH
53. Szent Márton püspök. den 19 Marzi 1695 GH
54. Sírbatétel-csoport. Másolat.
55. Krisztus álló alakja.
56. Apostol könyvvel.
- 56/a. Férfifej. Befeztetlen vonalrajz.
57. Mater Dolorosa két változatban, s egy kis méretű figura vázlata.
58. Akantuszos oltárarchitektúra részlete ülő angyallal.
- 58/a. Angyal-vázlat.
59. Apostol könyvvel. 190 × 306 mm.
60. Szent Sebestyén, kezében nyílvevesszőkkel, illetve pálmággal. den 5 december 1696 GH
61. Szent János mint kálvária-mellékalak.
62. Szent Márk evangélista. den 24 Juny 1690 GH
63. Római császár mellképe. Tinta és grafit. Alul: Szent Domonkos.
64. Szent Péter.
65. Kétváltozatú ornamentika-vázlat.
66. Levétel a keresztről.
67. Angyaltanulmány.
68. Virágos ornamentika két változatban.
69. Szent Pál apostol.
70. Biblikus allegória. Domborművázlat.
71. Paduai Szent Antal. den 13 Augustus 1694 Jar GH
72. Mater Dolorosa. 205 × 300 mm.
73. Szent Lőrinc. Másolat. MV
74. Szent István megkövezése. Másolat.
75. Szent Lőrinc. Másolat.
76. Atyaisten puttókkal. den 21 Aprill 1697 GH
77. Szűz Mária gyermekével. 205 × 305 mm.
- 77/a. Férfifejek, alakok. Rajzgyakorlat.
78. Szent Sebestyén, halála előtt. den 21 december 1694 GH
79. Szűz Mária koronázása. Körkompozíció.
80. Szent Bertalan, lenyúzott bőrrel. 201 × 310 mm. Másolat.
81. Pieta Mária Magdolnával. 205 × 310 mm.
82. Férfiakt. Későbbi felirat: Pluto 200 × 300 mm.
83. Ülő angyalok. Tanulmányrajz, illetve vázlat.
- 83/a. Négy kis grafitvázlat: püspök, angyal, apostol félalakjai, valamint architektúra-részlet akantusszal.
84. Párkányzatra szánt angyal vonalrajza.
85. Szent Sebestyén. den 25 Januarius 1694 Jar Georg Hoffer
86. Szentháromság körre komponálva. Másolat. CW 1696
87. Idősb Szent Jakab apostol. Másolat. den 9 July 1689
88. Assisi Szent Ferenc. Másolat. den 8 J Augusty 1694 Jar GH
89. Mozdulattanulmány és fejtanulmányok. 205 × 310 mm.
90. Férfiakt. Későbbi felirat: Saturnus 200 × 300 mm.
91. Szent püspök. 205 × 310 mm.
92. Atyaisten puttókkal. Másolat a 82. sz.-ról.
93. Szent Sebestyén puttókkal. Másolat. Schafe den juni 85 MV
94. Farönköt cipelő medvék. Másolat.
95. Amorett, szent püspök, oszlophoz kötözött Krisztus. Másolatok.
96. Áldó Krisztus. Mellette grafitall: fejtanulmány. 200 × 320 mm.
- 96/a. Szent Dorottya. 200 × 320 mm. Másolat a 99. sz.-ról. den 24 Julyus 1695 GH
97. Biblikus jelenet. Másolat. 200 × 284 mm.
98. Szűz Mária koronázása. Körkompozíció. 200 × 300 mm.
99. Szent Dorottya. 200 × 320 mm. den 24 Julyus 1695 GH
100. Szent Benedek látomása. Másolat.
101. Szent Ambrus püspök. Másolat. 1681 MV
102. Szent Lukács Szűz Máriát rajzolja. Másolat. Erschafe den 22 Nobr 1682
103. Szent Lukács. Másolat. ... 97 den 27 d ...
104. Szűz Mária koronázása. Körkompozíció. Másolat a 79. sz.-ról.
105. Babérkoszorút tartó puttó, akantusz-ornamentika. 205 × 320 mm. den 21 december 1693 Jar Georg Hoffer
106. Szent György legyőzi a sárkányt (nem lovas alak). 205 × 320 mm. den 7 Junius 1693 Jar GH
107. Krisztus. Másolat a 14. sz.-ról. Den 13 April 1697 GH
108. Szobrász, alkotás közben. Másolat. Erschafe den 21 october 1684 BMV
109. Szent Márk evangélista. Másolat. Erschafe den 28 Sep ... BMV
110. Alexandriai Szent Katalin. den 5 Augusti 1696 GH
111. Angyalpár. 195 × 305 mm. den 25 Januar 1696 GH
112. Szent Katalin. Másolat a 115. sz.-ról.
113. Idős férfialak. Vázlat. 200 × 270 mm.
114. Szent Család az Atya oltalma alatt. 200 × 270 mm.
115. Szent Katalin.
116. Egyházatya. den 25 Juny 1696 GH
117. Szent András. den 30 November 1696 GH
118. Szent Péter. Másolat. ... 84 BMV Alul: AT 1694 in Stamps
119. Szent Sebestyén. Másolat. Erschafe den 15 aprilius 1685 BMV
120. Szent Antal látomása.
121. Szent Benedek. 185 × 316 mm.
122. Szent Simon. Másolat. Erschaf den 18 ... ? 1698 MV Hátlapján tintával: „gobt der Bruno”
123. A kísértést legyőző Szent Benedek, s egy apostol. Másolat.
124. Krisztus a kereszten, háttérben Szent Mihály. Másolat.
125. A 40 napos Jézus bemutatása. Ószövetségi főpap kíséddel. Másolat. MV
126. Máté evangélista. Másolat. ... 24 Januarius 16 ... (?)
127. Szent István vértanú megkövezése. Másolat. (Más, mint 74. sz.) 1680 MV
128. Szent püspök. Másolat.
129. Szent püspök. Grafit.
130. Szent püspök. Másolat.
131. Szent püspök. Másolat.
132. Szent Donát püspök.
- 132/a. Oromdíz-tervezet. Grafit.
133. Szent Máté evangélista. Másolat. den 22 September 1685 BMV
- 133/a. „Mathias Vinterhalter bildthauer” közlése ismeretlen megrendelője számára: „ich hab alesmit ain andwort ver hoff aus mein abgelossens breisle aber ich kan kaine er warten bite mir bei disen gewissen baten solches aus zu gegeben das ich an meiner gelegenheit mit ver hindert wurde hir be schiche ich den

- herr get 4 riss bite der her wele mir auch etwas her aus schichte der her get Sie von mir zu dausent wohl gegrüßt
Kaisersrhaim den 2 october 1685 Mathias Vinterhalter bildthauer"
134. Szent Bernát Krisztus kinszenvedésének eszközeivel. Den 7 November 1693 Jar GH
135. Tanulmányok: anya gyermekével, két indus, gyermekfej.
- 135/a. Tálát tartó szerezcsen. Grafit. Olvashatatlan szöveg.
136. Szent Jakab apostol. Másolat. Erschafe den...? aprilius 169?
- 136/a. Két ima szövege:
„Volgen vier andachtige morgens ge bet seggen aus den geistlichen Khesl
Ludoviri Blossii
Das erste gebett zu der heiligsten Dreyfaltigkeit Ich bete dich an o du glantzente und inder Zeit ruhige Dreyfaltigkeit ainiger gott ich bete dich an o herr der sagten Mayestöth der du bist einer schaffer himel und erdlen auch aller faichbare und vorsichbar lichtn deinigen ich bete dich an du hechster und heiligster gott du mein ebiger guet dir Vater dir Sohn dir heilliger gaist seyn lob Eher und glori zu allen Zeiten Amen
Das ander zu Jesu
Ich grüsse dich o du Sohn des lebentigen gottes Jesu Khriste du leib weicher Erleser der du für mich Mensch worden bey den und sterben hast vellen seyn gnedig mir armen kinder und rainige mich vilig ver leihe mir ainem guetg geist gnad und haill Ich sag dankh deiner guete für die ruche so du mir dise nacht ver günstigt hast Ich opffere dir auf meinen schlaff zu deinen Ebigen lob in verainigung der Ineigen"
137. Vértanú püspök (Szent Dénes?). Másolat. Szövegnyomok. MV
138. Szent Erazmus. 200 × 315 mm. Másolat.
139. Térdelő szent (Szent István vértanú?). Lásd az 1. sz. rajzot.
140. Tálát tartó szerezcsen. Grafit.
- 140/a. Három indus, fejtanulmányok.
141. Szent Bertalan. Den 20 December 1694 GH
142. Szent Antal álma. Domborművázlat. Másolat.
143. Angyali üdvözlét. Másolat.
144. Szent püspök. Másolat. Ugyanaz, mint 8. sz.
145. Szent István(?) vértanú. 205 × 312 mm. Másolat. „S"
146. Szent Cyrill(?) 205 × 312 mm. Másolat. Erschafe den 28 er aug 81
147. Szent Lőrinc. Másolat. den 10 augusti an S Lorentzen tag BMV
148. Szent Rókus apothoezisa. Domborművázlat.
149. Szerzetes pap.
150. Akantuszdíszes párkányzat részlete. 230 × 345 mm. Másolat.
151. Paduai Szent Antal, Assisi Szent Ferenc és két szerzetes.
152. Vértanú szent nő pálmaággal. Másolat. Szövegnyomok. MV
153. Angyal. 190 × 305 mm. den Febru 1696 GH
154. A győzelmes Immaculata. 190 × 305 mm. den 29 Januar 1696 GH
155. Szent Lucia.
156. Szerzetes pástorbottal (Szent Bernát?).
157. Visitatio.
158. Khartusra támaszkodó zászlós katona. Másolat. Írásnyom. BMV
159. Szent püspök. Grafit.
- 159/a. Gyermekfej aránszerkesztése. Grafit.
160. Akantusz-ornamenseken ülő angyalok. Oromdíszítmény. 195 × 319 mm. Másolat. den 31 marz 1695 GH
161. Koronás női vértanú pálmaággal. 185 × 305 mm. den 27 November 1695 GH
162. A feltámadt Jézus megjelenik Magdolnának. 185 × 305 mm
163. Szent Apollónia. 200 × 316 mm. den Jullius 1697 GH
164. Ülő angyalok. Másolat. Den 29 Julius 1696 GH
165. Szent Ágota. Másolat. den 28 Marz 16?? Jar GH
166. Szent Pál apostol. 180 × 305 mm. Den 25 Novem 1695 GH
167. Júdás Tádé apostol. 180 × 305 mm. den 27 November 1695 GH
168. Szent Katalin. Másolat. den 18 Marz 1694 G Hoffer
169. A diadalmas feltámadt Krisztus. Másolat. den 19 Marz 1694 Georg Hoffer
170. Remete Szent Antal. Másolat. den 12 Julius 1679
171. Szobrász, alkotás közben. 150 × 205 mm. Rajtaszöveg: „1667 an Sont Beross hat mir Kerler Herr Thomas Schwandaler zur ain Figur ... (?) ... (?) chler Samelde das(?) zu eher dise Sinart ..."(?)
172. Angyal vázlata. 200 × 283 mm.
173. Szent Borbála.
174. Akantuszleveleken ülő angyalok. Den 31 Marz 1695 GH
175. Párkányíven ülő Szent Mihály arkangyal. Den 11 September 1695 GH
176. Apostolfigura.
177. Betlehemi jelenethez (?) szánt alakok vázlatos rajzai.
- 177/a. Hátratekintő nő. Kis méretű vázlat.
178. Szent János és Máté evangélisták vázlata. 170 × 180 mm. Grafit.
179. Szent Család. 140 × 206 mm. Másolat.
180. Remete Szent Antal. Másolat. Den 12 Julius 1679 Ua. mint 170. sz.
181. Szent Katalin Másolat. den 30 ...? MV
182. Talapzatról lelépő Szent János. den 29 September 1695 GH
183. Mater Dolorosa. Den 30 November 1693 Jar Georg Hoffer
184. Szent Lukács evangélista. Den 8 September 1695 GH
185. Szent József. Den 5 November 1695 GH
186. Szent Borbála. Den 17 September 1695 GH
187. Szent Orsolya. Másolat Den 10 Juny 16?? GH
188. Szent Tekla.
189. Díszes gyertyatartó részlete. Másolat, vörös tintával utánrajzolva. SW: Ersch A: 1695
190. Szent Péter. Den 27 September 1695 GH
191. Mária Magdolna. Későbbi felirat: Ursula. Den 29 Junyus 1693 GH
192. Jézus tanít. Körkompozíció. Pecsétviasznyomok. 340 × 420 mm.
193. Krisztus a kereszten. den 23 februarus 1693 Jar GH
194. A diadalmas feltámadt Krisztus.
195. Szent János. Másolat. „Georg Fir Ja(hr)e (ist in) Stamps 1694 D 12 Juniy Stamps ..."(?)
196. A feltámadt Krisztus. Korrekcióval, erre utaló szöveggel: „der Lengere Pagat mocht 4 schuch ain halbe kombt also; wir hier ab zu mössen. die Figur in diser grese und Proportio Kann also der Herr ierzto. aines Zaichnen. ad zu dise Zwange Zur Zaichnnen. Wir es begert wirdt".
Jobbra lent: „der Dioret des Loch 1696" Méret: 185 × 300 mm.
- 196/a. Kis méretű vázlatok: puttó, valamint Krisztus.
197. Mater Dolorosa. Másolat. Den 18 Julyus 1694(?) GH
198. Jézus az Olajfák hegyén az angyal társaságában.
199. A gyermek Keresztelő Szent János. Den den 4 Aprill 1693 Jar GH
200. Szent Benedek. Den 29 September GH
201. Keresztelő Szent János.
202. Szent Lukács evangélista. Másolat. BMV den 1 November 1685
- 202/a. Két tollvázlat, grafitrajz.
203. Szent Lukács mint festő. 200 × 314 mm.
204. Szent János evangélista. 200 × 314 mm. Jelzés két helyen: TS
205. Szent Lukács a Szűz Anyát rajzolja. A rajztáblán AT jelzés. den 18 okt 1684
206. Pieta. Den 29 Junyi 1697 GH
207. Szent Lőrinc. Másolat. Hátlul: összeadási műveletek, s egy álló alak tömegvázlata.
208. Ifjabb Szent Jakab apostol. Den 24 Augusti 1693 GH
209. Világ Királynéja. 195 × 305 mm Den 19 Marzi 1696 GH
210. Szent Mihály arkangyal.
211. Gyermekakt. Mozdulattanulmány.

212. Szent György álló alakja. 265 × 210 mm.
 213. Judás Tádé apostol. Den 4 December 94 GH
 214. Szűz Mária gyermekével. 195 × 305 mm. Den 19 Marzi 1696 GH
 215. Négyalakos Pieta. Den 23 November 1692 GH
 216. A diadalmas feltámadt Krisztus. Másolat. Den 6 Marzi 1695 Georg Hoffer
 217. Akantusz-keret puttókkal. Részlet. Másolat.
 218. Szent Péter. A 190. sz. rajzról készült másolat.
 219. Szent Simon apostol. Másolat. Den 9 Juny 1695 GH
 220. Szent Lukács. Másolat a 184. sz.-ről. Den 18 September 1695 GH
 221. Szent János. Másolat a 36. sz.-ről. den 10 Jul 1694 GH
 222. A diadalmas feltámadt Krisztus. den Marzi 1694 Jar Georg Hoffer
 223. A diadalmas feltámadt Krisztus. den 29 Marz 1695 Georg Hoffer
 224. Páduai Szent Antal. Den 24 febr 1695 GH
 225. Szobrász, alkotás közben. Den 26 Aprill Jar 1693 Jar GH
 226. Misztériumjáték(?) szövegtöredéke:

„Jesus

ach Judas schon dich du bist mein Kreatur welche

d... ver athe mich ist wider der Natur d dich er schaffen h... bin ich be tracht er den

Judas

Was shëffer Was shaffer das achte mit will Go(tt) falls zu vorlhauffen hab ich nicht in willen darumb her... zur Klage und shwige nur still

Jesus

ach Judas geh in dich hab ich hir Lards(?) gethod hab ich nicht alle zeit dich grangt hir Tugent am ist dass mein retenchtes(?) ist das der ge wünschn lohn

Judas"

- 226/a. Szent Bernát. Másolat. Erschafe den 20 december 1682
 227. Kariatida-angyal. 200 × 310 mm. den Januar 1672 TS Szöveg: „Grundt scheren zu den Engel in urecke(?)“
 228. Máté evangélista. Igen halvány másolat.
 229. János evangélista. 200 × 268 mm. Den 3 Julius 1694 Georg Hoffer
 230. Világ Királynéja. Den 3 Januarius 1694 Jar Ge... Hoffer

DAS PÉCSER (FÜNFKIRCHNER) SKIZZENBUCH BILDHAUER — ZEICHNUNGEN AUS DEM 17. — STEN JAHRHUNDERT

Der Verfasser hat im Frühjahr 1979 in der Pfarre von Erdősmecske (Komitat Baranya) die Sammlung mit barocken Zeichnungen gefunden, welche von ihm an den Pécsér Bischofsitz befördert wurde, wo er vom Herrn Diözesanbischof József Cserhádi Schutz für das Buch ersucht hat. Das Buch ist heute im Besitz der Pécsér Diözesensammlung.

Die Zeichnungssammlung enthält 251 Zeichnungen bzw. Skizzen auf 230 Blättern in einem buchartigen, bei den Ecken und am Buchrücken mit Leder verstärkten, dicken Kartoneinband. Diese roten Kreide-, in einigen Fällen Graphit- oder Federskizzen sind Arbeitszeichnungen einer einzigen Bildhauerwerkstatt, zu dessen Feststellung der Verfasser auf Grund des Charakters der Skizzen und der von ihm in Österreich identifizierten Skulpturen sowie der zwischen den Blättern des Bandes gefundenen, gewiss beim Meisseln entstandenen Holzsplitter gekommen ist.

Die Grösse des Buches ist in der Mittellinie 335 × 210 mm, seine Dicke ist 40 mm. Die meisten Skizzen wurden auf einem manchmal mit sehr schönen Wasserzeichen versehenen Büttenpapier gezeichnet und haben ein Format von 325 × 210 mm, während die Kleinsten von einer Grösse von 200 × 150 mm sind. Der Verfasser hat die Blätter und die Kontrollierbarkeit bzw. die Erleichterung der Bearbeitung numeriert und die Liste der Werke zusammengestellt.

Die Namen auf den signierten und datierten Zeichnungen haben die Aufmerksamkeit des Verfassers auf Österreich gelenkt und dafür hat er seine ersten Untersuchungen auf Grund der Skizzen mit Zeichen „TS“ auf das Gebiet von Salzburg bzw. Ried im Innkreis beschränkt, wo der Skulpturenbestand der im 1979 untersuchten 30 Kirchen eine überraschende Ähnlichkeit mit den Zeichnungen des Skizzenbuches aufwies. Für die zweite Untersuchung in Österreich erbat sich ihm die Möglichkeit im Jahre 1982. Diesmal hat er die bildhauerischen Denkmäler der Stadt Innsbruck und ihrer Umgebung, weiterhin — dank der Güte von Herrn Dr. Gert Ammann — die Blätter des Imster Skizzenbuches im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck studiert.

Unter den Rotkreide-Zeichnungen des Pécsér Skizzenbuches kann man in 146 Fällen Originalskizzen finden, während die anderen durch Kopierung gemacht wurden. Das in dieser Weise angefertigte Exemplar ist selbstverständlich das Spiegelbild des Originalen, was

besonders an den signierten und datierten Arbeiten auffallend ist.

Die meisten Skizzen sind Variante der Darstellungen von Märtyrer-Heiligen, Evangelisten, Kirchenvätern, die in vielen Fällen auf einem Sockel stehende Figuren, daher also als Skulpturenentwürfe, Studienzeichnungen betrachtet werden können. Auf den von Licht gestreiften, beleuchteten Flächen zeigen sich verschiedene Tonwerte, die sich mit einer lichten Schraffierung oder mit den unberührt gelassenen Flächen des Papiers über die dunkleren Details erheben. Die auf den Draperien herunterlaufenden Falten folgen manchmal den anatomischen Details treu, daneben aber auch zahlreiche Beispiele für die aus dem Gesichtspunkt der Skulptierung unbegründet übersteigerte Flächenbehandlung zu finden sind. Mit der Bewegungsimpression und der Hochsteigerung des plastischen Wertes der flatternden Draperien melden sich einige ausgezeichnete Skizzen mit dem Anspruch für's Malerische. Szenen mit Naturhintergrund die man als Reliefsentwürfe auffassen kann, kommen öfters vor. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass wir, bei der Betrachtung einiger im Renaissancegeschmack konzipierten Szenen, Zeugen für die nur aus der Schaffensfreude entstandenen Kompositionen werden können, die wohl Vorläufer von Tafelbildern, oder auch selbstständige Zeichnungen vollen Wertes sein könnten. Obwohl in der Linienführung der Draperienfalten und in der Darstellung von mehreren Formendetails viele gemeinsame Lösungen entdeckt werden können, sind verschiedene Behandlungsarten der Oberfläche zu beobachten, was darauf schliessen lässt, dass diese Eigenartigkeiten unterschiedlichen Meisterhänden zugeschrieben werden können. Die Erscheinung der verschiedenen Darstellungsweise innerhalb des Skizzenbuches kann mit der Ausleihe, bzw. Kopierung der Zeichnungen, also mit der Verbindung zwischen den Werkstätten erklärt werden. Die ähnlichen Detailslösungen der von verschiedenen Händen gemachten Figuren der Zeichnungssammlung wie z. B. das Flattern des Bartes und der Haarlocken in eine bestimmte Richtung und die eigenartige Wellenlinie der Draperiensäume, weisen darauf hin, dass der schon eingeübte Motivschatz eines führenden Meisters oder einer Werkstatt auf einem schwer begrenzten Gebiet vererbt und zerstreut wurde. Im Pécsér Skizzenbuch hat der Verfasser auf Grund der Proportionen und anderer Charakterzüge die Werke von sieben Meistern abgesondert, die

durch ihre bis jetzt nur teils geklärte Verbindung — wie es auch von der Zeichnungssammlung bewiesen ist — einen bedeutenden Bildhauerkreis bildeten.

Der Verfasser hat die Ähnlichkeit der Zeichnungen des Imster Skizzenbuches bzw. deren Motivschatzes mit den Werken des Pécsér Skizzenbuches festgestellt, in manchen Fällen hat er sogar auch Analogien der Komposition entdeckt. Die Apostelfigur von Thomas Schwanthaler (Nr. 97) zeigt solche Détails, die sich hauptsächlich in der Lösung der Draperie auf zahlreichen Zeichnungen des Pécsér Skizzenbuches wiederholen. Die Analogie der Konzeption meldet sich am deutlichsten im Vergleich der Gruppen der Darstellung Abraham's Opfer (Nr. 116) mit derjenigen der unter den Pécsér Zeichnungen figurierenden Entköpfung von Borbála (Barbara).

In der Klarlegung der Herkunft des Pécsér Skizzenbuches hat der Verfasser weitere Zusammenhänge erschlossen. Er hat in Zell am Pettenfirst, St. Wolfgang, Radstadt, Altenmarkt und Kirchheim solche Bildhauerwerke untersucht, die mit dem Pécsér Skizzenbuch in Verbindung gesetzt werden können (Siehe die Abbildungen).

Von den bildartigen Darstellungen malerischen Effektes durch die leichten, grosszügigen Skizzen bis zu den mit kindischer Simplizität und schwerer Hand angefertigten Versuche sind verschiedene Offenbarungen der Zeichenfertigkeit im Skizzenbuch enthalten. Im Bezug der künstlerischen Reife vertreten die, Thomas Schwanthaler zugeeigneten Zeichnungen mit Zeichen „TS“ das höchste künstlerische Niveau. In dieser Hinsicht folgt ihm der Meister MV, der vom Verfasser als Mathias Vinterhalter identifiziert wurde, und ihm folgt mit sehr verschiedenen Leistungen der gleichfalls unbekannte Georg Hoffer, dem die Meisten Zeichnungen der Sammlung zu verdanken sind. Ausser ihren Werken sind auch

eine Kopie und eine Zeichnung von „AT“, wahrscheinlich von Andreas Thamasch, in zwei Fällen die Kopien des Meisters „CV“ und einmal diejenigen des Meisters „SW“ zu finden. Die obigen Handzeichen konnten vom Verfasser vorläufig noch nicht geklärt werden.

Das Skizzenbuch war wahrscheinlich im Besitz von Georg Hoffer, der — wie es vom Verfasser nachgewiesen ist — von Juni 1790 in der Stamser Werkstatt von Andreas Thamasch gelernt bzw. auch nach dem Tod seines Meisters, vielleicht bis 1799 dort gearbeitet hat. Der Autor unterstützt mit einem Beweis, dass Mathias Vinterhalter eine Werkstatt in Kaisheim hatte, weiterhin, dass Vinterhalter öfters Zeichnungen nach Stams schickte, wo diese Skizzen kopiert wurden. Die Analyse der Zeichnungen sowie der Text eines von Schwanthaler stammenden, kleinformatigen Blattes lassen darauf folgern, dass so Vinterhalter wie auch Thamasch in Ried Lehrlinge waren. Hoffer hat nebst seiner eigenen Skizzen auch seine während der Lehrzeit angefertigten Zeichnungen und einige Blätter seines Meisters sowie Schwanthaler's Arbeiten gesammelt. Aus Hoffer's vorliegender Sammlung stammt das Material des Pécsér Skizzenbuches, das ähnlich wie die von Thamasch zu Tschiederer, später zu Kölle gelangten Blätter (Imster Skizzenbuch) die künstlerischen Grundzüge der Aktivität eines auf ein grosses Gebiet auswirkenden Bildhauerkreises bestimmte. Genauso wie im Falle seines Imster Verwandten ist Ried bzw. Stams die Quelle der Zeichnungen des Pécsér Skizzenbuches, aber sein Schicksal hat es von seinem Entstehungsort weit weggeführt.

Der Verfasser erörtert schliesslich die Umstände, durch welche das Skizzenbuch nach Ungarn gelangte, aber in dieser Frage kann er noch keinen festen Standpunkt einnehmen.

SCHROTH ANDRÁS SZOBRÁSZ (1791 – 1850 UTÁN)

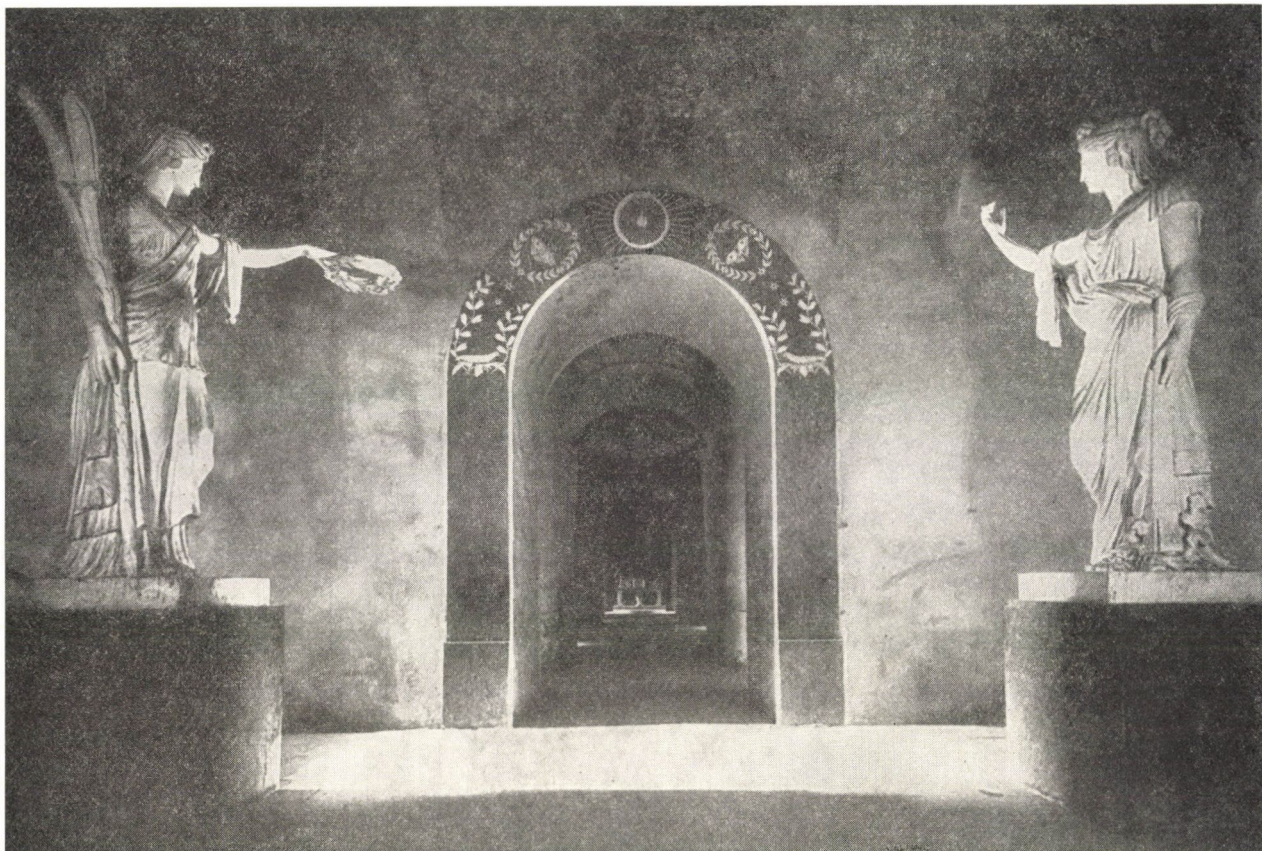
Az esztergomi bazilika kriptájába vezető lépcsők aljáról két hatalmas, közel három méter magas szobor tekint az oszlopsorokkal három hajóra osztott előcsarnokon keresztül a krypta középpontja, a primások nyugvóhelye felé. (1. kép) A két géniusz szobor egyike kioltja a bal kezében tartott fáklyát és jobbjával az ég felé mutat. A másik pálmaágat hoz a jobb karján, baljában pedig borostyánkösörút nyújt a primások sírját őrző altéplom felé.

Ez a két szobor Schroth András alkotása. Ezekkel szerzett magának mindmáig széles körben ismert nevet, míg egyéb művei alig ismertek, jelentős részük meg is semmisült. A magyar nyelvű művészeti lexikonok csak erről a két szoborról tesznek említést, a Nagler-lexikon egyik művét sem említi, a Wurzbach-lexikon csupán a Bécsben kiállításra került alkotásait sorolja fel, a Thieme—Becker lexikon pedig csak sommásan említi, hogy az 1820—1850 években több bécsi kiállításon vett részt. [1]

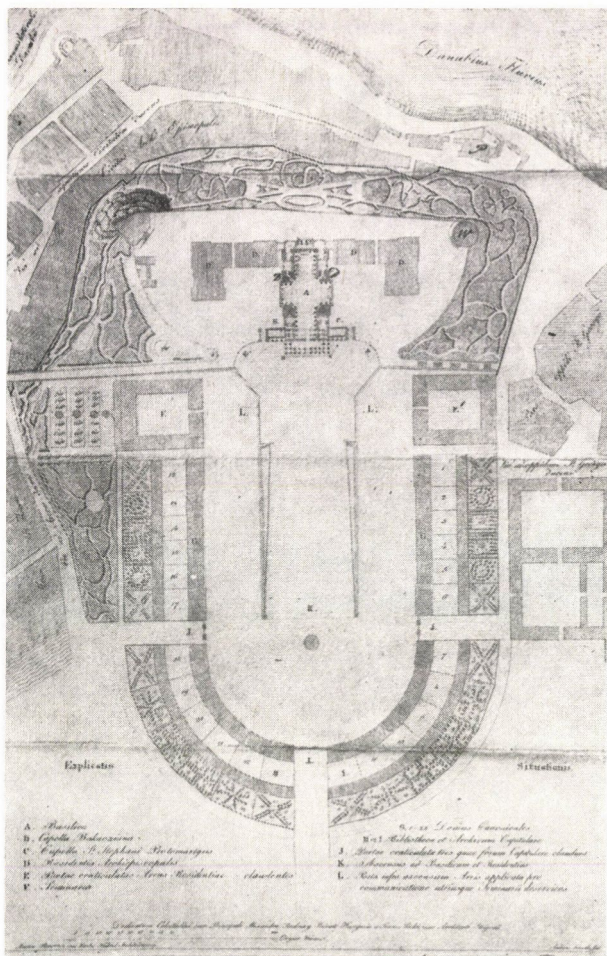
Életrajzi adatot csak keveset ismerünk róla. A lexikonok úgy tudják, hogy Bécsben született 1791-ben, szüleinek nevét azonban nem közlik. A bécsi Akademie der bildenden Künste levéltára is csak annyit tud, hogy

Schroth édesatyja, valamint mostohaapja (Märschall Lipót) is szobrászok voltak. Schroth András 1803. március 22-én lépett az akadémia növendékei közé. Egy 1805-ből fennmaradt osztályzat (Klassifikations-lista) szerint a történelmi tárgyakból jó osztályzatot nyert. 1816-ban elnyerte az uralkodó által a szobrásznövendékek számára kitűzött ezüstérmét (Hofpreis). Utoljára 1820-ban szerepel a neve a tanulók névsorában. [2] A szülők nevét csak abból a keresztlevélből ismerjük, amelyet Bécs Wieden nevű külvárosának plébániája 1863. november 11-én állított ki Schroth Mária Rosalia megkereszteléséről. Ebből a szokatlanul sok adatot tartalmazó okmányból megtudjuk, hogy az 1842. december 22-én megkeresztelt Mária Rozália két nappal korábban, december 20-án született Schroth András szobrásznak és feleségének, Weiss Annának házasságából (während des Ehestandes mit seiner Ehegattin Anna Weiss). Az anyja szülei Weiss József bádogos és felesége, Holdermann Erzsébet. Megnevezi, továbbá Schroth András szüleit is: Schroth József szobrász és Heyde Jozefa.

A Nagler-lexikon tudósítása szerint Schroth András



1. Az esztergomi bazilika kriptájának lépcsőháza



2. Kühnel Pál terve az esztergomi várhegy beépítésére (Schroth András rézmetszete)

szobrász Bécsben művésszé képezte ki magát és nagy ügyességre tett szert. Később a magyar hercegrímás szolgálatába lépett és 1820 körül ott tevékenykedett.

Ez az idő-adat tévesnek látszik. Schrothnak a Rudnay érsek megbízásából készített első munkája ugyanis az a három rézmetszet volt, amelyek Kühnel Pál építész esztergomi tervének megismertetése céljából készültek. Rudnay pedig csak 1822 elején fogadta el Kühnel tervét, a szobrászati megbízásokra pedig még később, 1823 tava-



3. A bazilika keleti homlokzata Kühnel Pál terve szerint (Schroth András rézmetszete)



4. A bazilika nyugati homlokzata Kühnel Pál terve szerint (Schroth András rézmetszete)

szától kezdve került sor.[3] Schrothnak az esztergomi építkezéssel való szorosabb kapcsolata mindössze kilenc évig tartott. (1823—1831), Rudnay Sándor érsek halála (1831. szeptember 13.) után ugyanis a királyi kamara vette át az érseki javadalom kezelését és első dolga volt, hogy elrendelje az építkezés félbeszakítását. Eleinte úgy tűnt, hogy csak rövid időre, az átadás-átvétel befejezéséig szüneteltetik a munkát, de végül is évekig, egészen az új érseknek, Kopácsy Józsefnek beiktatásáig (1839. május 26.) húzódott az építkezés újakezdése. Schroth András, aki a jelentősebb megbízások elnyerése óta Esztergomban lakott, az építkezés közeli folytatásában bízva továbbra is Esztergomban maradt. Tette ezt annak ellenére, hogy a kamara felbontotta azt a szerződést, amelyben Rudnay 1831 februárjában négy dombormű készítését bízta Schrothra, de Schroth még nem kezdett hozzá ehhez a munkához. Ez a megbízás 8000 forintot jelentett volna Schroth számára.

A várakozás éveiben Schroth főként Pannonhalmra számára dolgozott. Emellett befejezte az esztergomi kerek templom domborműsorozatát, amelynek egy része még Rudnay életében elkészült. Ekkor festhette az épülőfélben levő esztergomi bazilika olajképét is, amelyet az 1837. évi bécsi kiállításon bemutatott. Ha nem is a bazilika építésével, de az érseki uradalommal való kapcsolata utaló utolsó adatunk 1838-ból való. Schroth ekkor (már újra bécsi lakos) ajánlatot tett az érsekség mindkét pozsonyi palotáján szükséges szobrásmunkák elvégzésére. Sor került-e erre a munkára, arról nincs adatunk.

Életének 1838. utáni éveiről még kevesebb adatunk van. 1844-ben rajzokat készített egy morvaországi templom újjáépítéséhez, amely munkának Pietro Nobile, a bécsi Hofbauamt igazgatója volt a vezetője.[4] Végül tudunk arról, hogy 1844., 1845. és 1850. években részt vett az Akademie der bildenden Künste kiállításán. Halálának sem időpontját, sem körülményeit nem ismerjük.

Schroth András esztergomi és pannonhalmi munkásságának ismertetése előtt a bécsi kiállításokon bemutatott műveiről emlékezzünk meg a Wurzbach-lexikonnak[5] és a bécsi akadémia levéltárának egymást kiegészítő adatai alapján. Ezek a következők:

1820. Apollo megvédi Aeneast az őt üldöző Diomedes elől[6] (gipsz csoportozat).

1824. Krisztus a keresztfán (olajfestmény)

1834. Rudnay Sándor bíboros szobra (gipsz)

1834. Krisztus megkísértése (olajfestmény)

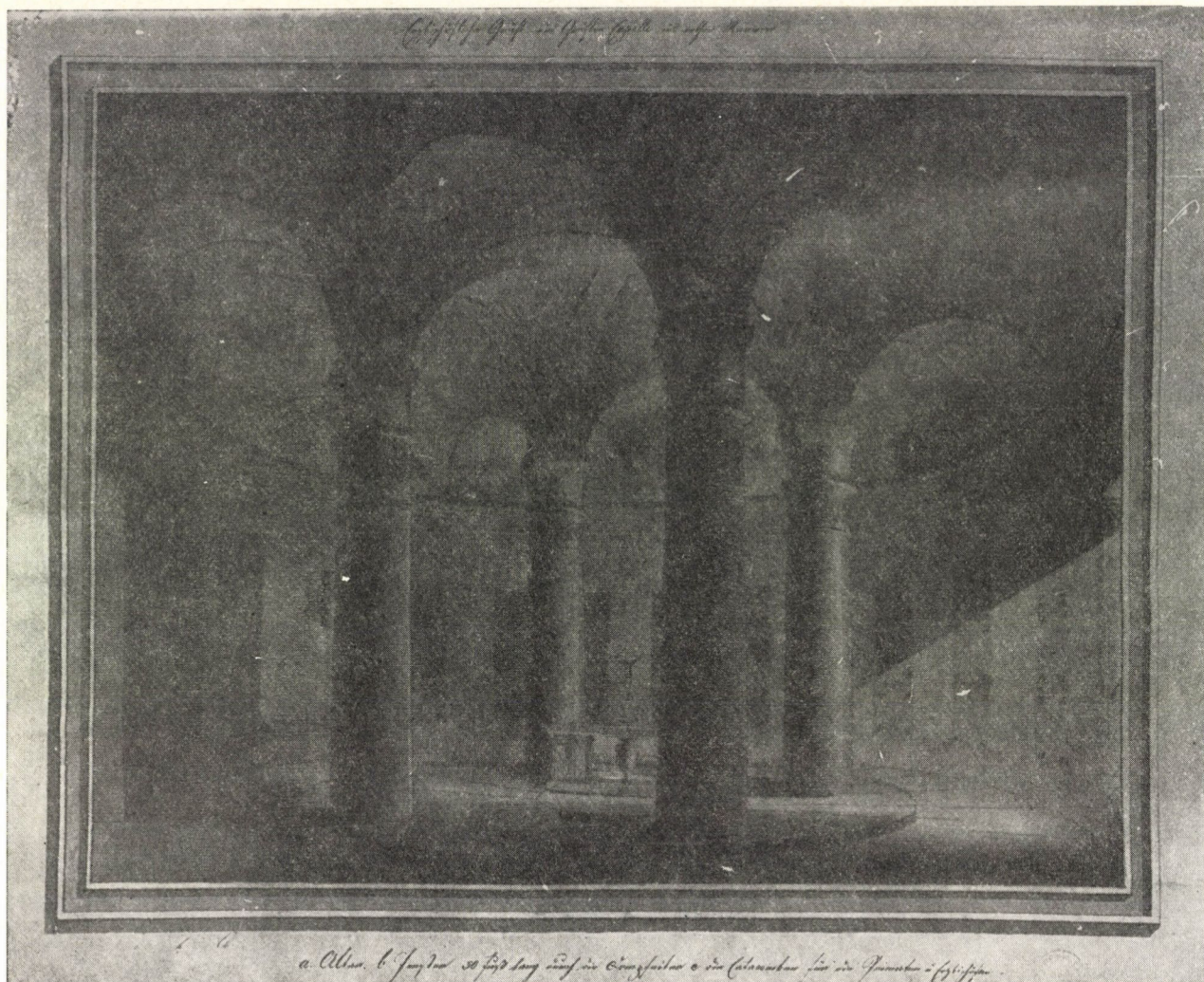
1837. Az épülőfélben levő esztergomi bazilika (olajfestmény)

1844. Krisztus a sírban, két angyaltól körülveve (csoportozat cinkből)

1845. Pallas-Ideal (gipsz modell)

1850. Látkép, a katalógusban „Perspektív” címmel jelölve (olajfestmény).

E művek sorsát nem ismerjük. Wurzbach szerint a kritika kevésbé értékelte Schroth műveit. Az 1845-ben



5. A prímások kriptája az esztergomi bazilikában (Packh János rajza)

kiállított „Pallas-Ideal”-lal kapcsolatban pedig idézi Eduard Melly kritikáját, aki szerint ez a mű teljes félreismerése a művészet lényegének.[7]

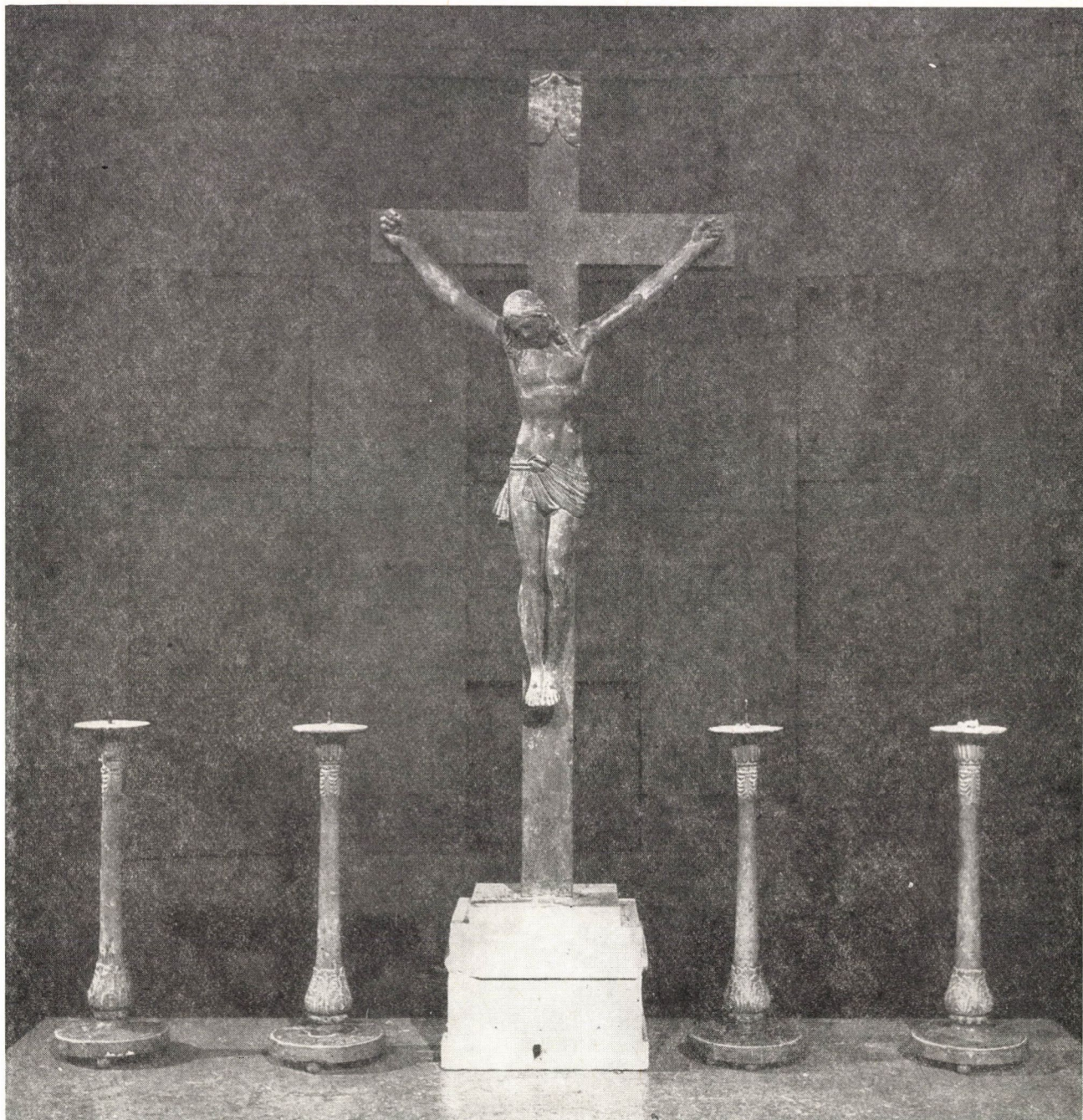
Az esztergomi bazilika építésének Rudnay érsek nevéhez fűződő első szakaszáról és az ezt követő kamarai igazgatás éveiről jelentős mennyiségű irat maradt fenn a primási levéltárban. A Rudnay-korszak éveiről egy kötetnyi összefoglalás is készült (Excerpte aus dem Amtsbüchern des Graner Basilika-Bauamtes von Jahr 1822. bis 1831.). Adataink túlnyomó részét ebből, valamint a Dispositions-Protokoll köteteiből vettük. Ha más forrásból merítünk, azt megemlítjük.

Schrothnak Rudnay megbízásából készített első munkája a már említett három rézmetszet (a várhegyre tervezett épületegyüttes, a bazilika és az érseki rezidencia keleti, illetőleg nyugati homlokzata) volt (2., 3. és 4. kép), amelyekből két kiadás készült. Az első 1822-ben, ennek sem a példányszámát, sem az érte kapott honoráriumot nem ismerjük. A második kiadásra 1826-ban került sor. Ekkor mindhárom lemezről 100–100 levonat készült és azokkal együtt a lemezeket is átadta Schroth az építési irodának, ő pedig mindezt 360 forintot kapott. Szobrászmunkára 1823 májusában kapta Schroth az első megbízást. Ekkor még Bécsben lakott. Ő volt az első szobrász, aki munkát kapott az esztergomi építkezésnél. Később azonban megbízást kaptak Marschall Lipót (Schroth mostohaapja), Marschall Ferenc és József (Schroth féltestvérei), Schroth Károly és Ignác (az ő rokoni kapcsola-

latukat nem ismerjük)[8], továbbá Herzog György, Fugert Imre és Hoffmann Ignác is.[9] A továbbiakban azonban csak Schroth András munkásságát kívánjuk részletesebben ismertetni.

Az ő első szobrászművei a bazilika kriptáját díszítik. Ezek a következők: a prímások kriptájának (5. kép) boltozatát tartó négy oszlop fejezete és az oszlopfők fölé helyezett, süttöi fehér márványból faragott, bevéssett ágakkal és levelekkel díszített koronák (Kron-Köpfe), — a kriptában levő oltár felszerelése (6. kép): az 5 láb magas (1 láb 33 cm), fémből készült feszület és a gyertyatartók, — a kriptá boltozatát díszítő, 159 aranyozott fémrozetta, valamint az egyes sírfülkéket lezáró márványlapok sarkain elhelyezett ugyancsak aranyozott rozetták, — a kriptá előcsarnokában két oszlopfő, — a lépcsőházból az előcsarnokba nyíló átjáró vörös-márvány ívébe mélyített és gipsz-márvánnyal kitöltött, a földi lét változásaira utaló allegorikus ábrázolások (hernyó és lepke), — végül a kriptát díszítő alkotások monumentális befejezése, a homokkőből faragott és fehér gipsz-márvánnyal bevont két géniusz szobor.

Kühnel terve szerint a bazilika belsejét mind a falak mentén egyenlő távolságban elhelyezett korinthuszi oszlopok sora díszítette volna. 1824 elején Schroth megbízást kapott, készítse el fából az oszlopokra kerülő korinthuszi fejezetek természetes nagyságú modelljét. Ezért a munkáért — az asztalos, esztergályos, lakatos és festő munkabéréen felül — 825 forintot kapott. Utóbb megváltozott a



6. A kriptában levő oltár felszerelése

terv, az oszlopokat elhagyták, a modell pedig elkallódott.

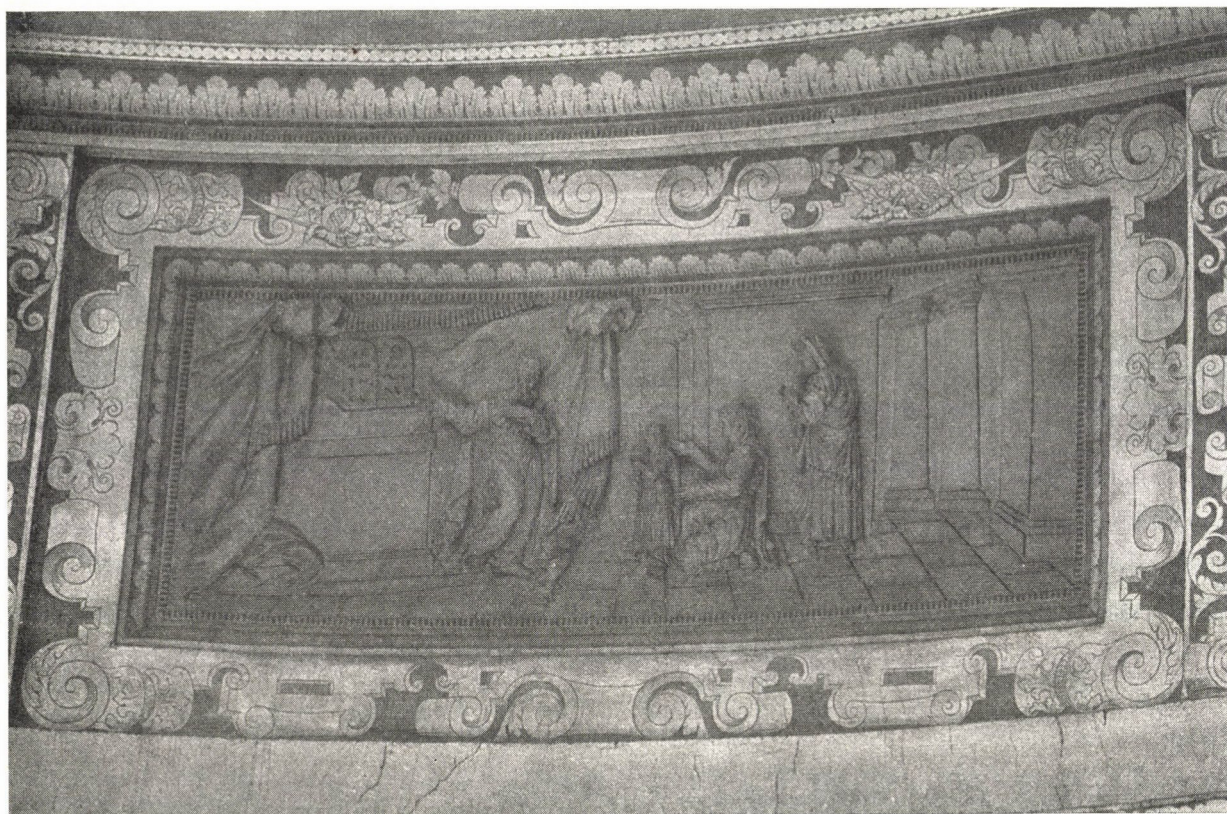
A dunai homlokzat szobrászati díszítését nagyobb-részt Marschall Lipót készítette, Schroth csak négy oszlopfővel és három domborművel járult hozzá. A domborművek mindegyike egy-egy gyermeket ábrázolt az érseki tisztség egy-egy attribútumával. A dunai homlokzat még Rudnay életében teljesen elkészült. Packh János halála után azonban Hild József kapott megbízást az építés folytatására, és ő teljesen átalakította a dunai homlokzatot, [10] amely addig az épület szintjeinek megfelelően volt tagolva. Helyette a ma is meglevő homlokzat épült, amelynek hatalmas nyílásai nem engedik érvényesülni ezt a tagolást.

A Szt. István kápolna, a bazilika északi oldalkápolnája, ugyancsak elkészült Rudnay haláláig. A kápolna oltára a szentségházzal együtt Herzog György műve. Az oltár mellett álló két oszlop egyikének, valamint három pillérnek a fejezetét, Schroth készítette, a többin Herzog, Hoffmann és Fugert osztozkodtak. Viszont Schroth készítette Ferenczy István domborművének márványkeretét (20 láb hosszú, lábanként 55 forint volt a munkabér). Schroth munkája volt még a kápolna két ablakát díszítő, fából faragott, aranyozott rács, ez azonban a Simor-féle renoválás alkalmával elkallódott. A két rács mindegyike két-két evangélista-jelvényt ábrázolt.

A bazilika mindkét oldalhomlokzatán, az ablakok kö-



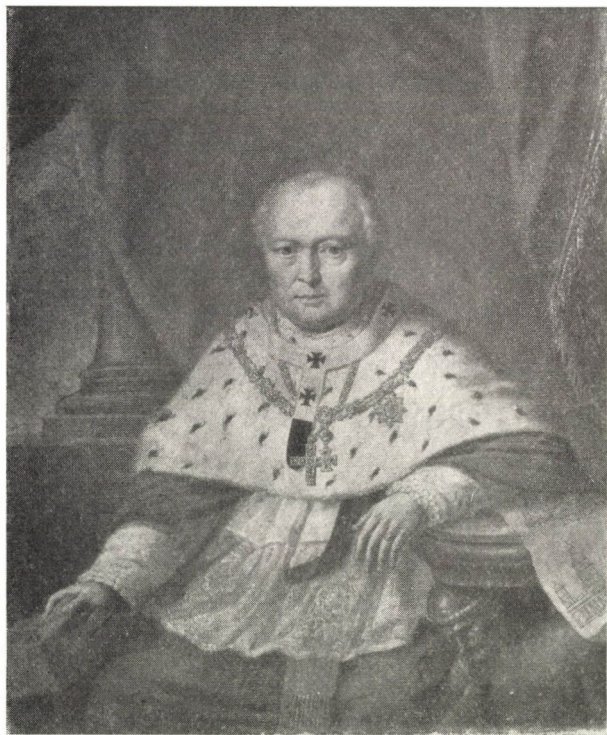
7. Mária születése (dombormű az esztergomi Szt. Anna templomban)



8. Mária bemutatása a templomban (dombormű az esztergomi Szt. Anna templomban)



9. Mária megdicsőülése (dombormű az esztergomi Szt. Anna templomban)



10. Rudnay Sándor prímás arcképe (Esztergom, Keresztény Múzeum)

zött, négy-négy, számárhegyi kőből készült, 11 láb hosszú és 4 láb magas arabeszk-diszítésű dombormű látható. A déli oldal domborműveit Schroth András, az északi oldalon levőket Marschall Lipót készítette. Darabonként 300 forint volt a szobrászmunka díja.

1827 elején Schroth — anélkül, hogy erre megbízást kapott volna — tervet és költségvetést készített a Szt. István-kápolna oltárszobrához. Ezt a tervet — Ferenczy István azonos tárgyú tervével együtt — Packh János mutatta be Rudnaynak, Rudnay azonban nem találta megfelelőnek Schroth tervét,^[11] de egyébként is ekkor már hosszabb idő óta folyamatban volt Ferenczy István kutatómunkája a szoborhoz szükséges fehér márvány feltalálására.^[12]

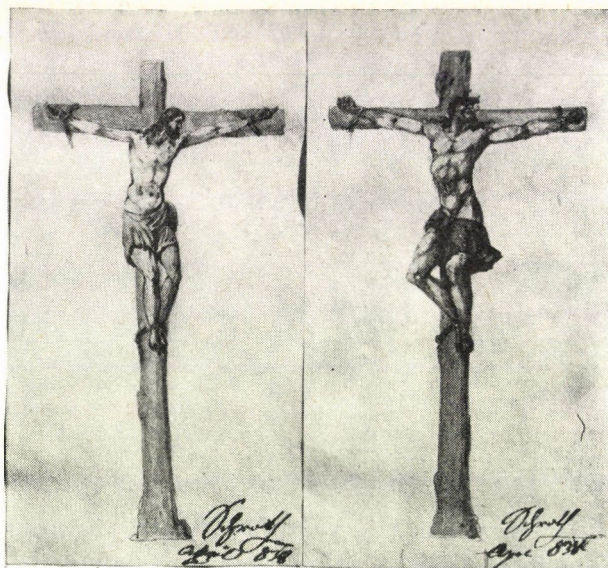
1830. év végén Packh János javaslatot terjesztett Rudnay elé a bazilika hajójában, a Bakócz- és Szt. István kápolnák bejárata fölé kerülő domborművekre vonatkozóan. Valamelyik kiváló szobrászművész (irgend einen ausgezeichneten Kunstbildhauer) megbízását javasolta, a mű anyagául pedig fehér márványt ajánlott. Rudnay azonban Schrothra gondolt és költségkíméléséből stukkóból kívánta elkészíttetni a domborműveket. A következő év elején meg is kötötték a szerződést. Schroth 8000 forintért vállalta a négy (2 öl és 3 láb hosszú, 7 láb magas) domborműnek a bemutatott, de ma már ismeretlen rajz szerint való kivitelét. A terv szerint Szt. István király életének következő jelenetei kerültek volna ábrázolásra: Szt. István győzelme Kupa vezér felett és Kupa bűnhődése — Szt. Ádalbert tiszteletére székesegyházat alapít az esztergomi várhegyen és az országot tíz püspökségre osztja fel — Imre fiát az ország nagyjainak jelenlétében az országos ügyek intézésére oktatja —, Imre halála után Szűz Máriának ajánlja fel országát és koronáját. Rudnay szándéka szerint Schrothnak nyomban munkához kellett volna látnia, de egyelőre mégis várnia kellett, a nagymé-



11. Rudnay Sándor primás arképe, — háttérben az épülőfélben levő bazilika (Esztergom, Keresztény Múzeum)

retű domborművek elkészítéséhez szükséges szobrászműhely elkészülésére. A munka még Rudnay haláláig sem kezdődött el, a kamara pedig — veszni hagyva a 160 forintnyi előleget — felbontotta a Schrothtal kötött szerződést.

Rudnay a várhegyen folyó építkezésen kívül is foglalkoztatta Schroth Andrást. 1823-ban kibővítette a komárom megyei Héreg község templomát. Ide nyolc oszlopfőt készített gipszből, amelyekért 550 forintot kapott. 1826-ban Szt. István és Szt. László királyok kőszobrait restaurálta, amelyek korábban a várhegyen állott barokk templom homlokzatát díszítették — most pedig a bazilikához vezető kocsitűt két oldalán állanak.

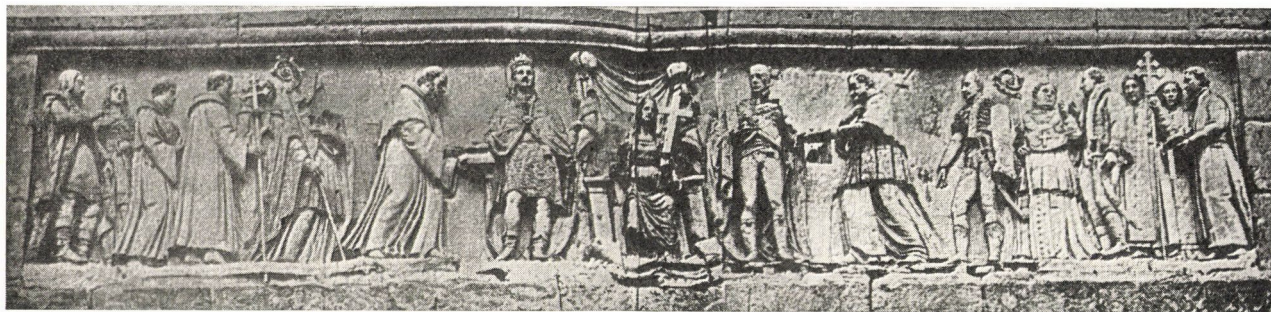


12. Schroth András vázlata az esztergom-szenttamási Kálvária-szoborcsoporthoz (Esztergom, Keresztény Múzeum)

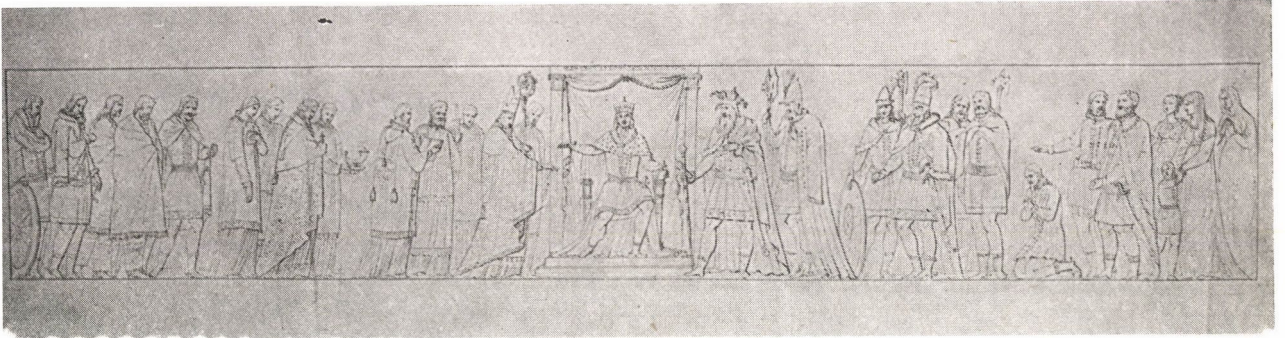
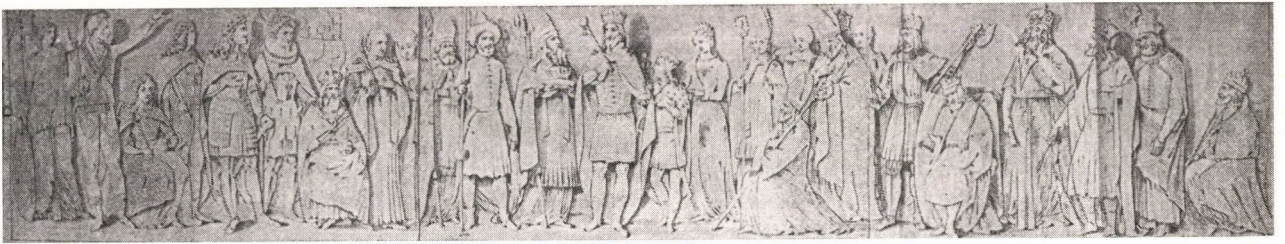
1830-ban híre járt, hogy V. Ferdinánd király, akit ebben az évben koronáztak meg, a koronázás után meglátogatja az esztergomi építkezést. Rudnay előkészületeket tétetett a bazilika kivilágítására, a város több helyén pedig feliratokat és különféle díszítményeket szándékozott felállítani. Ezek közül Schroth műve volt a vallást jelképező kolosszális alak, valamint a tudományt és a művészeteket ábrázoló csoportozat, amelyeket vászonból és gipszből készített.

Az esztergomi Szt. Anna-templom (kerek-templom) építése 1828-ban kezdődött és nagyjából be is fejeződött Rudnay haláláig. Schroth készítette a templom belső falát tagoló pillérek fejezeteit, valamint a kupola alatti falkoszorú domborműveit (7., 8. és 9. kép). Ez a falkoszorú 36 lábnyi sugarú hengert képez, amelynek palástját a falba mélyített fülkék nyolc mezőre osztják. Ezekben a mezőkben van elhelyezve a nyolc, bekeretezett dombormű, amelyek a nyolc Mária-ünnepre utalnak (die acht Marien-Feiertage). A domborművek közül három még Rudnay életében elkészült, a többi csak 1836-ban, amikor a kamara elrendelte a még hiányzó részletek elkészítését. A nagy magasságban elhelyezett domborművek megvilágítása rendkívül kedvezőtlen, ezért csak a viszonylag legjobban megvilágított három dombormű fényképét közöljük. Ezek: Mária születése, Mária felajánlása a templomban, Mária megdicsőülése.

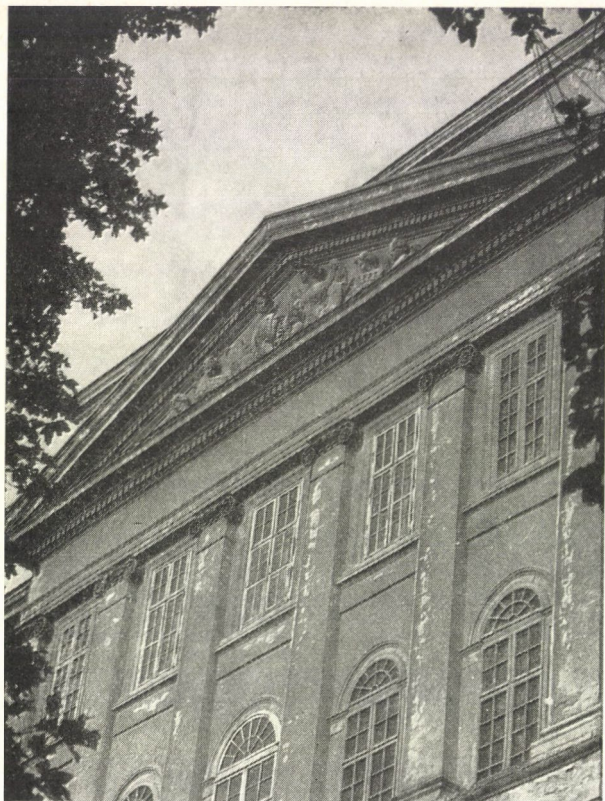
A szoborműveken kívül még két olajfestményt is ismerünk Schrothtól. Mindkettő Rudnay Sándor érseket ábrázolja, és mindkettőt a Keresztény Múzeum őrzi (10. és 11. kép). Az egyik ülőportré, az alak melletti asztalkán a



13. A pannonhalmi apátság tornyának lebontott domborműve



14—15—16—17. Schroth András vázlatai a pannonhalmi torony domborművéhez



18. Dombormű a pannonhalmi apátság könyvtárának homlokzati timpanonján

Kühnel-féle bazilikaterv van kiterítve, mérete 42×34 cm, nincs keltezve, sem szignálva. A másik kép állva, áldó mozdulattal mutatja be Rudnayt, a háttérben az épülfélben levő bazilikával. 1829-ben készült, mérete 143×95 cm, szignált.

Schrothnak Esztergom számára készített utolsó műve a Szt. Tamás-hegyi kálváriának a két latort ábrázoló feszülete. A barokk szoborcsoportozat eredetileg a várhegyen állott és csak három alakból (Jézus, Mária, Magdolna) állott. A várhegy talajának lesüllyesztése alkalmával a Szt. Tamás hegyre vitték át a kálváriát. 1838-ban Jordánszky Elek kanonok a két lator szobrával egészítette ki a csoportozatot. Schrothnak a két szoborhoz készített vázlata szintén a Keresztény Múzeum gyűjteményében van (12. kép).

Schrothnak Pannonhalmra számára készített művei közül leginkább az 1828–1832 években épült toronynak $9 \frac{1}{2}$ méter hosszú és 2 méter magas, 73 mázsa ólom és 2 mázsa ón keverékéből öntött domborműve volt nevezetes (13. kép), amelynek összes költsége 2758 forintot tett ki, amely összegből 1400 forint volt Schroth tiszteletdíja, de ezen felül még 10 arany jutalmat is kapott.[13] A viszonylag lágy fém nem sokáig tűrte az időjárás viszontagságait. 1877-ben a vihar leszakította az egyik alak fejét. 1882-ben Kruesz főapát az egész domborművet leszedette, a műnek csak néhány töredéke maradt korunkra. 1909-ben Fehér Ipoly főapát a máig is meglevő mozaikképet tétette a dombormű helyére, amely nemcsak méreteiben egyezik Schroth domborművével, hanem annak programját is követi.

A pannonhalmi levéltár „Plana de Basrelief” cím alatt őrzi a domborműhöz készült vázlatokat (14. és 15. kép). Kettő közülük csak egy jelenetet ábrázol: a pannonhalmi kolostornak Szt. István által történt megalapítását, a harmadik vázlaton azonban az alapítás jelenete mellett már ott látjuk azt a jelenetet is, amely a II. József korában eltörölt bencés rendnek 1802-ben történt visszaállítására utal. Az első vázlat közepén István király álló



19. Novák Krizosztom főapát mellszobra Pannonhalmán

alakjától balra Asztrik apátot, jobbra pedig Imre herceget látjuk, és őket mindkét oldalról részint egyházi, részint világi öltözetet viselő alakok veszik körül. A második vázlat közepén szintén István királyt találjuk mennyezetes trónuson ülve, amint éppen átnyújtja a kolostor alapítólevelét a tőle jobbra álló apátnak. A harmadik vázlat két különálló, de nyilván összetartozó lapon ábrázolja a már említett két eseményt. Mindkét képen a Szt. Márton hegye felé haladó csoportot látunk (16. és 17. kép). A balról jobb felé tartó csoportot Szt. István vezeti, mellette Imre herceg, mögötte Asztrik apát és szerzetesei, végül egy fegyveres kísérel halad. A jobb oldalról a hegy felé közeledő csoportot Novák főapát vezeti és őt követik szerzetesei. Az elkészült művet csak fényképről ismerjük. A dombormű közepén itt is trónus áll, de nem a király, hanem a hit allegorikus alakja ül a trónon, amelyet mindkét oldalról nyolc-nyolc alak vesz körül. A tróntól jobbra István király áll és átnyújtja az alapítólevelet Asztrik apátnak. Bal oldalt Ferenc király adja át Novák főapátnak a bencés rend visszaállítását elrendelő iratot. A főapát mögött álló alakokban József nádor, Kollonics László kalocsai érsek és Somogyi János alkancellár van megörökítve.

Schrothnak másik, nagyobb szabású műve Pannonhalmán az 1833–36 években Packh János terve szerint épült könyvtárnak timpanonját díszítő, szintén lágy fém (ex molli metallo) öntött dombormű (18. kép). Ennek nyolc alakja a hittudományt, a jog- és orvostudományt, a bölcselést és a szabad művészeteket jelképezik.

E két domborművön kívül megemlíthetjük még Novák Krizosztom főapát mellszobrát (20. kép). Erről, valamint a torony domborművéről Kazinczy Ferenc is megemlékezett a dunántúli útjáról írt beszámolójában.[14] Amikor ugyanis Pannonhalmáról hazatérőben Esztergomba ért, meglátogatta Schroth Andrást. Erről a látogatásról így ír: „Schroth András urat, ki a Novák főapát Pannonhalmán látott büsztségét dolgozó, termében találánk, s sáros kezekkel, mert éppen a pannonhalmi torony ajtaja[15] figuráit tapasztogta. Nagy része ennek már leöntve áll lágy ércben: a császár, a nádor, Somogyi alkancellár s Novák apát s ez egy mások. Schroth ur beszélé, hogy nem találván Nováknak festett képét, megnyitatta a koporsót, s úgy foga munkájához; s úgy mondja minden, a ki ismeré, hogy a büszt jól hasonlít hozzá.”

Mindössze ennyi, amit Schroth életéről és alkotásairól felderítenünk sikerült.

Prokopp Gyula

1 *Éber László*: Művészeti Lexikon — Bp. 1935, II. kötet 427.; *Zádor-Genthon*: Művészeti Lexikon — Bp. 1965, IV. kötet, 249. *Nagler*: Neues allgemeines Kunst-Lexikon — München, 1846, XVI. kötet, 33.; *Wurzbach*: Biographisches Lexikon — Wien, 1876. XXXII. kötet, 17.; *Thieme-Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künste — Leipzig, 1936. XXX. kötet, 301.

2 „Art zu frequentieren: ununterbrochen, Fortschritt: gut, Sitten: gut.”

3 *Prokop Gyula*: Kühnel Pál építész (Művészettörténeti Értesítő — 1972. 1. szám).

4 *Prokop*: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung — Wien, 1904., IV. kötet, 581.

5 Andreas Schroth ist Bildhauer und Maler, dessen Gruppen, Statuen, ausnahmsweise auch Ölbilder durch eine lange Reihe von Jahren (1820—1850) in ziemlich langen Zwischenräumen in der Jahres-Ausstellungen in der Akademie der bildenden Künste zu St. Anna in Wien zu sehen waren... Er ist wohl der bei Nagler angeführte Bildhauer, der sich in Wien zum Künstler gebildet und daselbst grosse Geschicklichkeit erlangt habe. Später sei derselbe in den Dienst des Fürst-Primas von Ungarn getreten und 1820 in demselben tätig gewesen.”

6 Diomedes a Tróját ostromló görög sereg egyik vezére.

7 *Eduard Melly* (1814—1854) kritikus, a Frankl-sche Sonntagsblätter 1854. évfolyam 25. mellékletének 595. oldalán így ír: „Wie Herr Schroth in einem sogenannten „Pallas Ideal“ eine extreme Verknennung dessen, was die Kunst soll und will, bloss-stellen konnte, ist schwer begreiflich.”

8 Schroth Károlyról, aki „akademischer Bildhauer”-nek nevezi magát csak az 1835-ben a kamarához intézett kérelméből tudunk, melyben azt kéri, hogy továbbra is megmaradhasson az addig is használt szolgálati lakásában, mert igen sok modellje és felszerelése van, amelyek számára nem tud helyet találni. Megemlíti, hogy újab-

ban igen csekély a keresete és abból kell eltartania édesanyját és nővérét. Említi továbbá, hogy az építkezés kezdete óta dolgozott a bazilikánál.

Schroth Ignác „statuarius és pictor academicus”-t a kamarának egyik, ugyancsak 1835. évi irata említi.

9 Herzog György bécsi szobrászt, a *Wurzbach-* és *Thieme-Becker*-Lexikonok is említik. Főleg vallásos tárgyú műveket készített. Az ő műve az esztergomi kerek-templom lépcsőzetén álló két angylaszobor.

Fugert Imre nyitrai szobrász. Esztergomon kívül több Nyitra környéki templomban dolgozott, az ő műve a vágszentkereszti templom stukkó-díszítése is. Néhány tervét a Primási Levéltár rajzgyűjteménye őrzi.

10 *Prokop Gyula*: Packh János (Művészettörténeti Értesítő — 1974. 1. szám.)

11 „Der Fleiss von Schroth is lobenswert, aber die Idee stellt nicht das vor, was vorgestellt werden sollte.” — írta Rudnay a Packhnak írt válaszelevélben. (Primási Levéltár — Acta Card. Rudnay — P. E. — no. 32 (189.)

12 *Prokop Gyula*: Ferenczy István terve az esztergomi bazilika előcsarnokának szobraihoz (Művészettörténeti Értesítő — 1974. 2. szám).

13 Schroth pannonthalmi műveire vonatkozó adatokat a rendtörténet VI. B. kötete: *Sörös Pongrácz*: A pannonthalmi főapátság története — Bp. 1916. 119. és következő oldalai közlik. Ez a mű közli Schroth elbontott domborművének, valamint a jelenlegi mozaik-képnek a fényképét is. A mozaikot Róth Miksa készítette, annak költsége 10 000 koronát tett ki.

14 *Kazinczy Ferenc* utazásai — Pest, Ráth Mór, 1873. 50.

15 Nyilvánvaló tévedés. A figurák nem az ajtón, hanem az ajtó felett, nagy magasságban elhelyezett domborművön voltak.

DER BILDHAUER ANDRÁS SCHROTH

András Schroth (Schrott) stammte aus einer Wiener Bildhauer-Familie, er wurde im Jahre 1791 geboren. Von 1803 bis 1820 war er Schüler an der Wiener Akademie der bildenden Künste, in dieser Zeit (1816) gewann er den vom Monarchen für die Bildhauer-Schüler gesetzten Hofpreis. Ab 1820 beteiligte er sich mit Plastiken und Ölgemälden an den jährlichen Ausstellungen der Akademie mehrere Jahre hindurch. Später kam er nach Esztergom (Gran), wo die Bauarbeiten des neuen Doms im Auftrag von Erzbischof Sándor Rudnay nach den Bauplänen des Wiener Baumeisters Pál Kühnel bereits begonnen haben. Nach dem frühen Tod Kühnels übernahm die Bauleitung sein Neffe János Packh, der auch bis dahin Kühnels Stellvertreter war. Mit ihm ist auch Schroth in Esztergom geblieben. Beim Fortschreiten der Bauarbeiten am Esztergomer Schloßberg haben auch mehrere Bildhauer mitgewirkt; meistens Schroths Verwandten, unter ihnen auch Lipót Marschall, der Stiefvater von András Schroth. Während diese nur Aufgaben im Bereich der Bauplastik und Ornamentik übernahmen, schuf András Schroth auch monumentale Werke.

Im September 1831 ist der Erzbischof Rudnay verstorben und dadurch wurden die Bauarbeiten unterbrochen. Bis zur Ernennung des neuen Erzbischofs übernahm nämlich die königliche Kammer die Verwaltung der erzbischöflichen Güter und die Kammer verschob die Fortsetzung der Arbeiten jahrelang. Packh nutzte die Zeit der zwangsläufigen Unterbrechung der Bauarbeiten dazu, die Bauleitung der Arbeiten des Benediktinerordens zu übernehmen, wo auch András Schroth einen Auftrag erhielt. Vorläufig ist keiner von ihnen aus Esztergom weggezogen, in der Hoffnung, daß früher oder später auch der Bau in Esztergom fortgesetzt wird. Das ist aber nicht so geschehen. Am Ende des Jahres 1838 hat der König zwar den neuen Erzbischof József Kaposcy ernannt, János Packh ist aber noch vor dem Neubeginn der Bauarbeiten gestorben, der neue Architekt, József Hild aber nahm die Arbeit von Schroth nicht in Anspruch. Schroth übersiedelte 1839 nach Wien. Bis 1850 nahm er

an den Ausstellungen der Akademie der bildenden Künste regelmäßig teil und im Jahre 1844 fertigte er im Auftrag von Pietro Nobile Zeichnungen einer zu restaurierenden Kirche in Mähren an. Weitere biographische Angaben, so auch der Zeitpunkt seines Todes sind uns unbekannt.

Die bekanntesten Werke von Schroth sind die zwei monumentalen, beinahe drei Meter hohen Genius-Statuen, die am Fuß der in die Krypta der Esztergomer Basilika führenden Treppen stehen. Von hier blicken sie in die Mitte der Krypta, in Richtung der Ruhestätten der Primaten hin.

Der Erzbischof Rudnay beauftragte Schroth mit der Anfertigung von vier Reliefs, die das Innere der Basilika zieren und einige Szenen aus dem Leben des Königs, des heiligen Stephans darstellen sollten. Schroth übernahm die Anfertigung der vier monumentalen Reliefs aus Stuck (zwei Klafter und drei Fuß lang und sieben Fuß hoch) für 8.000 Forint und legte auch die Entwürfe vor, aber die Kammer hat den Vertrag nach dem Tode von Rudnay gekündigt. Es sind jedoch acht Reliefs verwirklicht worden, die im MauerGESIMS unter der Kuppel der Esztergomer St-Annen-Kirche zu finden sind und die acht Marienfeste darstellen.

Das Berühmteste von den in Pannonthalma entstandenen Werken von Schroth war das, an der Front des Kirchturms untergebrachte, aus der Mischung von Blei und Zinn gegossene Relief (9 × 3 Meter groß), welches die Szene der Gründung und Retablierung des Klosters darstellte. Durch Witterungseinflüsse wurde das Material des Reliefs beschädigt und deshalb hat man es 1882 entfernt und im Jahre 1909 durch ein bis heute vorhandene Mosaikbild ersetzt. Dieses Mosaikbild stimmt sowohl in seinen Maßen wie auch in seinem künstlerischen Programm mit der Schöpfung von Schroth überein. Ein anderes, in Pannonthalma befindliches, bedeutenderes Werk von Schroth ist die das Tympanon des Bibliothekgebäudes zierende Figurengruppe gleichfalls aus weichem Metall, die allegorische Gestalten der Wissenschaften darstellt.

KUTATÁS

KORA SEICENTO LOMBARD-PIEMONTI FESTMÉNYEK MAGYARORSZÁGON

JEGYZETEK A MAGÁNGYŰJTEMÉNYI KIÁLLÍTÁSHOZ

A Magyar Nemzeti Galériában 1981 őszén megrendezett kiállítás^[1] anyagának összeállításában nem volt és nem is lehetett szempont a történeti teljesség; a cél a mai magyar magángyűjtemények legjavának bemutatása volt, vállalva a hazai gyűjtemények esetlegességeit. Nem volt tehát „kerek” a kiállítás sem egészében, sem a régi külföldi festészet részletében. A múzeumi nyilvántartásba betekintő szakember jól tudja, hogy számos kiváló mű rejtezik még magántulajdonban, s az, aki a magyar műgyűjtés történetének csak a közelmúltjába belelapozott, még több régről ismert mű felbukkanását remélhette. Helyettük azonban többnyire ismeretlen képek előkerülése kárpótolt; háborús veszteségeink ezúttal sem térültek meg, ezen nem sajnálkozni lehetetlen ugyan, de hasztalan.

A bemutatott régi olasz anyagnak csaknem felerészét képező 17. századi festmények^[2] gazdag képet adtak a seicento olasz festészetéről, de megközelítően sem teljeset, még a legfontosabb iskolák bemutatásában sem. Hiányzott a kiállításról a lombard iskola, amelynek távoli visszfényét a Giulio Camillo Procaccini hatását is érzékelhető Valerio Castello-nak tulajdonított Szent Család^[3] képviselte.

A 17. századi olasz festészetben egyik legmarkánsabb, művészi fejlődésében szorosan összefonódó lombard — piemonti iskola az 1600-as évek elején új fellendülés időszakát éli, amikor művészi kifejezőereje csúcspontjára ér: „una compattezza, una forza d'emozione e d'urto che in quegli stessi anni non trovano riscontro nel settentrione



1. Giulio Camillo Procaccini köre: Szent Katalin mártírúma. Budapest, Szépművészeti Múzeum



2. Tanzio da Varallo köre: Krisztus az Olajfák hegyén Magyar magángyűjteményben

d'Italia".[4] Ennek a korszaknak a művészi fejlődéséről adnak egyre tisztább képet a részlettanulmányokon kívül az elmúlt negyed században sorjában rendezett monografikus és összefoglaló kiállítások Milano, Torino, Varese és Novara múzeumaiban[5], s ha még nagyon sok probléma vár is megoldásra, a század első felének féltucatnál alig több kimagasló egyénisége egyre határozottabban rajzolódik ki előttünk Ceranótól Francesco del Cairoig. Egy-mással szoros összefüggésben fejlődő művészetük közös sajátossága az itáliai festészet új eredményeinek ismerete ellenére is a helyi manierista tradícióik tartós beépülése stílusukba. A magyar közgyűjteményekből, azaz a Szépművészeti Múzeumból nem hiányzik teljesen a lombard seicento festészet, de a néhány azonosított mű csak nyomokban mutatja be a lombard kora barokk sokoldalúságát. A legjelentősebb alkotás az állandó kiállítás Daniele Crespi festménye, a Krisztus sírba tétele, amely a festő rövid pályájának azt a korszakát képviseli, amikor — a 20-as évek második felében — elfordult a nála fél generációval idősebb nemzedék milánói kora seicento esztétikájától[6]; művészetét a természetes formák és térábrázolás keresése jellemzi, és stílusában, lágyabb fény és tömeghatásaiban genovai — Strozzi — és flamand — Rubens — hatás is érvényesül. A századforduló nagy triumvirátusa, Cerano, Giulio Cesare Procaccini és Morazzone művészetét gyűjteményünkben csak az utóbbi mester teljesen manierista szellemben festett Vulcanus műhelye,[7] a milánói Castello Sforzesco freskójának redukált, szerényebb replikája képviseli. A múzeum 1981-ben vásárolt meg egy Szent Katalin mártíriumát ábrázoló festményt (1. kép), amelynek mestere, ahogy Pigler Andor megállapította, félreismerhetetlenül felhasználja

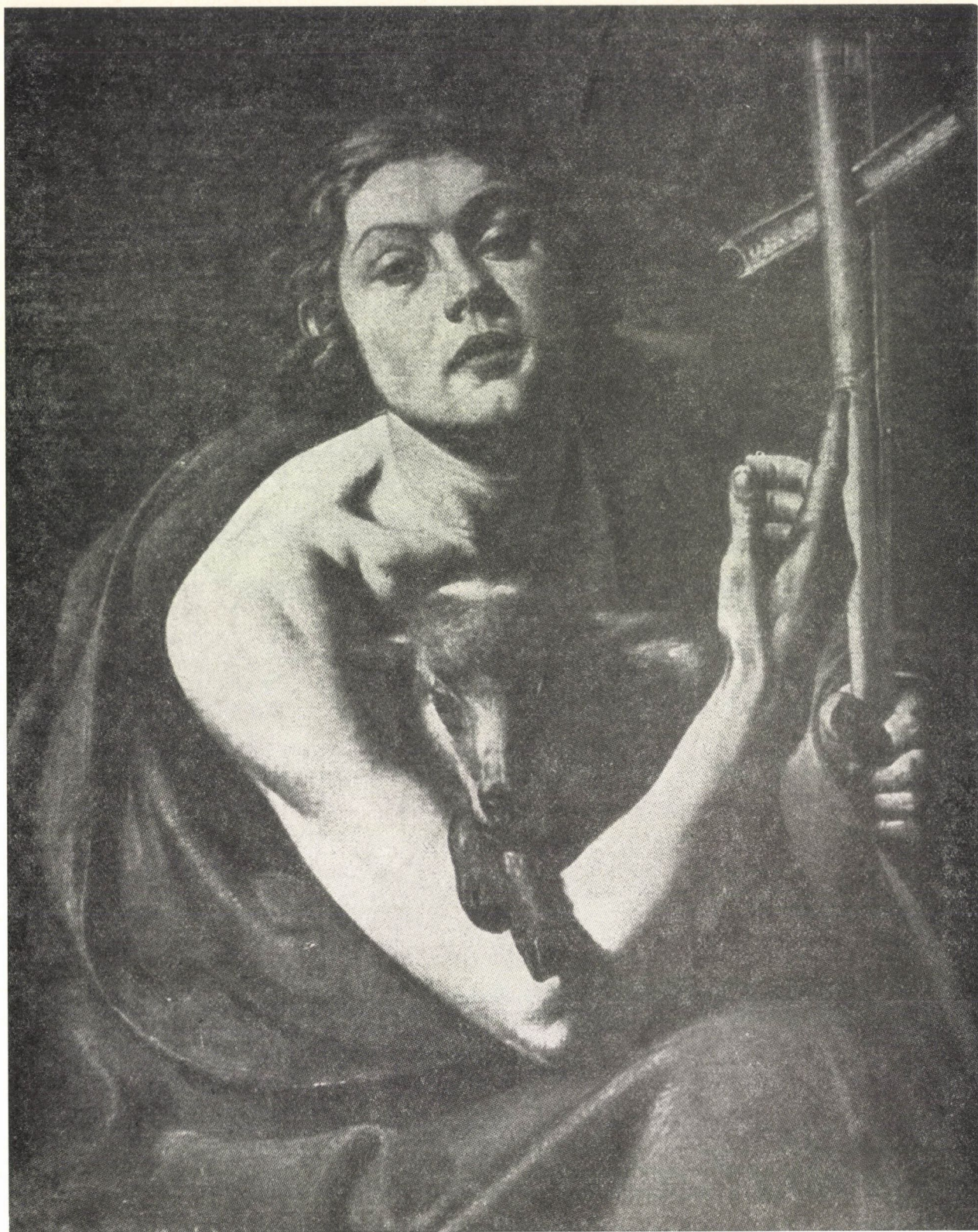
Giulio Cesare stílusának elemeit, a testek erős trozióit, diagonális tengelyben szimmetrikus, szenvedélyes körforgás érzetét keltő megmozgatásukat. A közepén álló Szent jellegzetes arctípusa is procaccineszk; igen közel áll a milánói Cappella Acerbi Menekülés Egyiptomba jelenetének jobb oldali nőalakjához.[8] A távolról sem kifogástalan állapotú festmény azonban elárulja mestere pongyolaságait — például Katalin fedetlen vállának megfestésében —, amelyek méltatlanok a milánói kora barokk e nagy egyéniségéhez; a Szent Katalin mártíriumának festője tanítványokkal mindig teli műhelyének[9] egyik ismeretlen tagja lehet, aki jelenlegi tudásunk szerint nem azonosítható.

A Régi Képtár Tanulmányi Gyűjteményének ismeretlen művei között Bedő Rudolf Francesco del Cairo műveként azonosított[10] egy finom, de kissé halványnak tetsző Madonna-fejet; a Varese-ben készülő monografikus kiállítás kitűnő alkalom lesz annak eldöntésére is, hogy ebben a képben valóban a lombard seicento extatikus kifejezésű és festőileg is szenvedélyesebb művészetének képviselőjét tisztelhetjük-e?

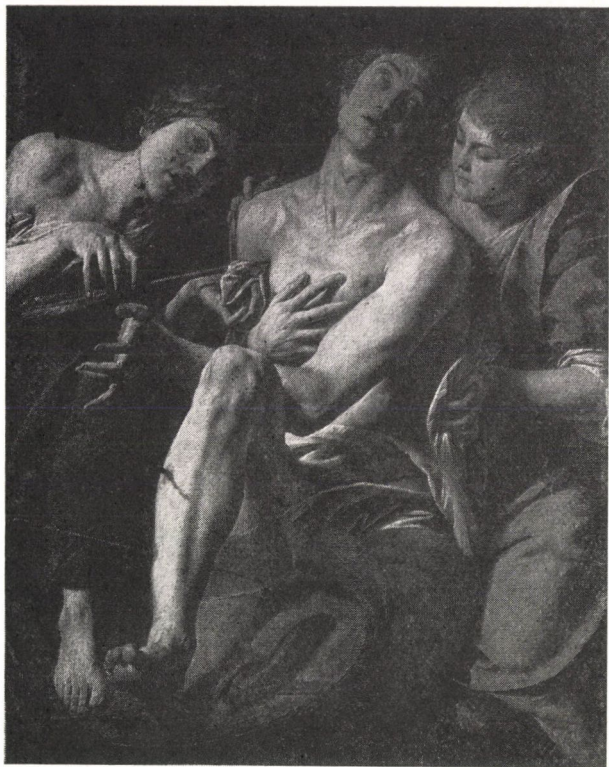
A magyar műkereskedelemben az elmúlt években találkoztunk egy Krisztust az Olajfák hegyén ábrázoló festménnyel,[11] amelynek lombard kapcsolatai nyilvánvalóak, elsősorban Cairo idősebb kortársa, Tanzio da Varallo művészetével (2. kép). A meglehetősen rossz állapotú festmény Krisztus-feje emlékeztet Tanzio 1631-es Szent Rókusának arctípusára (Varallo, Pinacoteca), annak darabos nyersessége és közvetlen kifejezőereje nélkül. A térdelő alak és a drapéria formálása — a kéztartás eltérése ellenére — közel áll a Rózsafüzér Madonna Szent Ferencéhez (Lumellogno, Santi Ippolito e Cassiano) és ahhoz a Scholz János gyűjteményéből ismert rajzhoz,



3. Tanzio da Varallo: Tanulmányrajz Szent Ferenchez Scholz János gyűjtemény, New York



4. Tanzio Da Varallo: Keresztelő János. Egykor magyar gyűjteményben, jelenlegi holléte ismeretlen



5. Tanzio da Varallo: Szent Sebestyén. Washington, National Gallery of Art, Kress-Collection 1939
Foto: Washington, National Gallery of Art

(3. kép), amelyet Giulio Bora a varallói képtár Madonna képének jobbán térdelő Szent Ferenchez készült tanulmányként azonosított.[12] E rokonnások alapján feltételezhetjük a kép festőjéről Tanzio művészetének közelebbi ismeretét, de a stílus Tanzio szigorú, lapidáris előadásától eltérő lágyága csak arra enged következtetni, hogy a kép ismeretlen követőjétől származik.

Sajnos, egyelőre sem itthon, sem külföldön[13] nem került fel az a festmény, (5. kép) amelyet a fénykép utáni mestermeghatározás minden buktatója és kétes volta ellenére Tanzio da Varallo kitűnő, saját kezű alkotásaként azonosítottunk. A kép az Ernst Múzeum aukcióján 1929-ben J. Espinosa neve alatt került árverésre.[14] Annak ellenére, hogy a nagy firenzei olasz barokk kiállításon[15] Tanzio washingtoni (akkor még a milánói Chiesa gyűjteményben) Szent Sebestyénje már helyes mester megnevezéssel volt kiállítva, az Ernst-katalógus attribúciója nem nevetséges és nem is meglepő (bár a képnek semmi köze nincs Espinosa stílusához); ugyanis a lombardok, de különösen Tanzio stílusának spanyol asszociációi az irodalomban rendre visszatérnek. A Kress-gyűjtemény Sebestyénje egykor Velazquez műveként szerepelt,[16] a Velazquez-zel való kapcsolat lehetőségét Ferdinando Bologna azóta is felvetette.[17] Evelina Borea Tanzio stílusának spanyolos elemeit Juan Bautista del Maino irányában próbálta keresni,[18] Benedict Nicolson pedig már a korábban is citált zurbarani kvalitások prefigurációját látja művészetében.[19] Az egykor Budapesten aukcionált fél alakos Keresztelő János a Kress-gyűjtemény Szent Sebestyénjéhez áll legközelebb Tanzio ismert életművében, az arctípus a bal oldali angyalarccal mutat rokonságot, és amennyire ez a régi reprodukcióról megítélhető, a stílus nagyvonalú egyszerűségében, fénykezelésének módjában, a fél alakos változatban is érezhető manierista emlékek ellenére a kompozíció tömörségében, „rocciosa fermezza”-jában és kifejezésének aszketikus patetizmusában,[20] is. A két kép nyilvánvalóan közeli időben készült. A kép részletei (a Tulsa-i Keresztelő

János[21] megfelelő részleteivel egyeznek) a jellegzetes, hasított ágból szerkesztett kereszt, (6. kép) a bárány, amely az egész alakos változaton a Szent lábainál fekszik, a budapestin pedig a Szent karjában van. Mindkét változaton egyértelmű, de autonóm változtatásokkal oldotta meg a krisztusi áldozatra utalást; a budapesti képen a leonardói gesztust idéző kéz a keresztre, az amerikai képen a bárányra mutat. Az egykor az Ernst Múzeumban árverezett festmény autográfiájához szolgáltat adalékot az a másolat is, amelyet Marco Rosci Novaraban, az Orfanotrofio di S. Lucia-ban azonosított.[22] A másolat, amelynek eredetije lappang, a budapesti fél alakos kompozíció mindkét irányban valamelyest kiszélesített változata. Rosci feltételezi, hogy az eredeti a Tulsa-i kép variánsa volt.[23] A novarai másolat fejtartása és arctípusa valóban közelebb áll az amerikai festményhez, a felsőtest, a kéztartás és a drapéria viszont a budapesti változat részleteit ismétli. Egy olyan másolatról, amelynek az eredetije nem ismert, nagyon nehéz megítélni, hogy mennyiben hű előképéhez; Rosci a novarai festményt „di un mano anonimo, fedelissimo”-nak tartja.[24] Ha ez valóban így van, akkor a novarai másolat eredetije mind formátumában, mind stílusában a budapesti és Tulsa-i típus közötti változatnak tekinthető. Az egykor — és reményünk szerint talán most is — magyar tulajdonban levő Keresztelő János stílusában a washingtoni National Gallery Szent Sebestyénjéhez áll a legközelebb. Tanzio ismert életművében, mint korábban már mondtuk, készülésének ideje e képhez közeli.[25] A budapesti Keresztelővel kapcsolatban indokoltnak tűnik utalnunk a varalloi Pinacoteca egy fejtanulmányára,[26] amelyet Giulio Bora önálló rajzként úgy jellemzett, hogy hatásának lényege nem a valószerűségre törekvés, mint inkább



6. Tanzio da Varallo: Keresztelő János. Tulsa, Philbrook Art Center a Kress gyűjtemény letétje
Foto: Washington, National Gallery of Art



7. Caravaggio után: *A hitetlen Szent Tamás. Pannonhalma Képlár*

a kifejezés közvetlenségének megragadása.[27] A rajz valóban megragad spontaneitásával, és fiziognómiai sajátosságai alapján meggyőződésem, hogy Tanzio e „volto fortemente caratterizzato”[28] modelljét használta a budapesti Keresztelő Jánoshoz is, bár itt, a tárgynak megfelelően kifejezése gyökeresen módosult.

Tanzio da Varallo művészetének caravaggioi szárait az irodalom Longhi óta nyilvántartja,[29] de nem egyértelműen sorolják a caravaggeszk mesterek közé, részben erős manierista vonásai miatt, részben mert stílusában többnyire Orazio Gentileschi és Borgianni hatásának érvényesülését érzi közvetlenebbnek a kutatók többsége. Természetesen stíluskérdésekbe bocsátkozni egy régi, nem is kifogástalan reprodukció alapján kétes vállalkozás lenne, azonban néhány, a fényképek összehasonlításából is megalapozottnak látszó asszociációt mégis megkockáztatnék. E 17. századi viszonylatban is különösen sokat utazó „nomád” festő — Cotta közlése szerint Nápolyban, Velencében, Puliában, sőt Bécsben is járt[30] — római utazásának és tartózkodásának időpontjában mindmáig meglehetősen tanácstalan a szakirodalom. Moir-nak[31] valószínűleg igaza van abban, hogy a római utazáshoz kapott engedély 1600. február 11-i dátumát közvetlenebbül lehet értékelni római tartózkodása időpontjához, s valószínűleg Tanzio már az 1600-as évek elején Rómában volt és korai Caravaggio műveket is megismert. Ahogy a varalloi Pinacoteca Dávidját Caravaggio Galleria Borghe-se-ben levő azonos tárgyú képe derivátumának tartják — bár természetesen a motívumot rendkívül egyénien átfogalmazta — számomra a Caravaggio művek ismerete és közvetlen hatása legalább ennyire érzéketes és felismerhető a Tulsa-i Keresztelő Jánosban, amelynek arctípusa,

jellegetes, alulnézetes fejtartása rendkívül emlékeztet az atlantai múzeum Ifjújára. A festményt újabban Baglione-nak tulajdonítja Röttgen,[32] caravaggioi szerzőségében a vélemények korábban is megoszlottak, a kompozíció és típus caravaggioi eredetét azonban senki nem vonta kétségbe.[33] Mint ahogy a budapesti változaton a büszt szembefordulása ellenére a jobbkez tartását is nyilvánvalóan Caravaggio Bacchino malato-jának motívuma inspirálta.

A budapesti festmény a gyenge fényképről megítélhetően is méltó alkotása annak a mesternek, aki Testori többször idézett — és csak egyetértéssel fogadható — megállapítása szerint „non ebbe ai suoi tempi, molte uguali, non che in Italia, nell’intera Europa”[34]. Ha most talán bocsánatos szubjektivitással, ha nem is „egyenlő”-ként, de hasonlóságokat mutató párhuzamként a vele egyébként egykorú Battistello Caracciolo művészetét idézzük, azt a mindkét mester stílusában meglevő furcsa szögletesség és darabosság, a nyugalomban ábrázolt formáknak is hatalmas energiákkal telítettsége sugallja, anélkül, hogy a két mester közvetlen kapcsolatát feltételeznénk; lehetséges, hogy pusztán művészi alkatuk rokonságában gyökerezik az általunk látott hasonlóságuk (bár a nagyon sokat vándorló Tanzio megfordult Battistello szűkebb pátriájában is), amelyet fokoz a stílusukba erősen beépülő manierista tradíció is a kortársi hatások egyéni továbbfejlesztése ellenére.

Mint ahogy az egész lombard—piemonti iskola, Tanzio művészetének megismeréséhez is sok eredményt hoztak az elmúlt negyedszázad kutatásai, s ha sok kérdés még tisztázatlan is; az elfelejtettség és ismeretlenség elnyűtt, és a 17. századi festészet kutatásában szerencsére egyre

inkább érvénytelen közhelyeire már nem volna indokolt hivatkozni vele kapcsolatban. Abban azonban igaza van Maurizio Calvesinek, hogy Tanzio, talán művei ritkasága miatt, egyelőre nem szerepel azokban a kézikönyvekben, amelyekben már tekintélyes helye volna. A jelenleg lappangó Keresztelő János fanyar, egyszerű, monumentális stílusát magas színvonalon képviseli, kifejezése hitének

„ellenreformációs” megingathatatlanságát a fénykép gyengesége ellenére is meggyőző erővel sugározza. Közlését már csak művei ritkasága miatt is hasznos adaléknak tartjuk Tanzio de Varallo művészetéhez, akit Calvesi joggal nevezett a seicento lombardo legnagyobb egyéniségének. [35]

Szigethi Agnes

JEGYZETEK

1 Válogatás Magyar Magángyűjteményekből. Magyar Nemzeti Galéria 1981. Kiállítás katalógus.

2 Mravik László: Régi olasz képek magyar magántulajdonban és a magángyűjteményi kiállítás. Művészettörténeti Értesítő 1982 1. sz. 1.

3 Válogatás magyar magángyűjteményekből i. m. 45. szám Mravik L. i. m. 4.

4 Gian Alberto Dell'Acqua: Il Seicento Lombardo. Milano 1973 I. 16.

5 A teljesség igénye nélkül csak a legfontosabb kiállításokat idézve: G. Testori: Catalogo della mostra del Manierismo Piemontese e Lombardo del 600. Torino-Ivrea 1955; G. Testori: Catalogo della mostra del Tanzio. Torino 1959; M. Gregori: Catalogo della Mostra del Morazzone. Milano 1962; Mostra del Barocco Piemontese, Torino 1963; M. Rosci: Catalogo della Mostra del Cerano. Novara 1964; és a legnagyobb szabású összefoglalás a Milanóban rendezett Il Seicento Lombardo I–III 1973; ez évben Francesco del Cairo monografikus kiállításának előkészületei folynak Varese-ben.

6 Pigler, Andor: Katalog der Galerie Alte Meister. Budapest 1967 170.; Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli icisori Italiani. Torino 1973. Ugo Ruggeri közölte az Ambrosiana egy Sírba-tétel rajzát (Per Daniele Crespi. La Critica d'Arte, 1967 és 1968, 12 kép; amelyet 1626 kőre datál s amely a budapesti kép horizontálisan kifejlesztett korábbi megfogalmazása lehet, bár a kompozícióban több olyan bővítés és eltérés van, amelynek alapján nem lenne indokolt a rajzot képünkhez készült előtanulmányának tekinteni. E stíluskorszakának esztétikáját jellemzi Nancy Ward Neilson:

Some drawings by Daniele Crespi. The Burlington Magazine. 1973 385.

7 Pigler: Katalog..., i. m. 464. H. Takács Marianna: A Manierizmus Mesterei. Budapest 1968 23. szám (korábbi irodalommal).

8 Simonetta Coppa: La cronologia della cappella Acerbi in S. Antonio Abate a Milano. Arte Lombarda 1981 58–59 sz. 90. 5 kép.

9 Luigi Lanzi: Storia Pittorica della Italia 1795–96 II. 461.: „In Milano la scuola di Camillo fu sempre piena ... Il maggior numero de' Procaccineschi uscì della scuola di Camillo.

10 Francesco del Cairo egy képéről. A Szépművészeti Múzeum Közleményei. 1975, 44. szám 183. Sajnos, a kép ismeretlen okból nem jutott el a kiállításra. A Szépművészeti Múzeum 501-es ltsz.-ú ismeretlen genovai műként számon tartott Pihenő Szent Családját a katalógusban (Francesco del Cairo. Varese 1983. 25. 1) Mina Gregori Cairo szép correeszk invenciói egyikeként említi.

11 BAV aukció 1980, katalógus szám.

12 Filippo Maria Ferro: Tanzio a Lumellogno. Paragone 1966. 191 szám 28 kép; Il Seicento Lombardo i. m. Catalogo dei disegni, libri, stampe 165 szám.

13 Mint ahogy az számos más esetben megtörtént; és csak visszhangozni tudom Mravik László megállapítását (Válogatás magyar magángyűjteményekből i. m. 6.), hogy legfájdalmasabb veszteségeinket a második világháború után kivitt jelentős műalkotásaink jelentik. A legnagyobb lombardiai seicento mester, Michelangelo da Caravaggio művészete rendkívül szegényesen, néhány másolattal van csak magyar gyűjteményekben képviselve: az általánosan ismert Krisztus elfogatása (A. Moir: Caravaggio and His Copyists, New York 1976 60d, 48 kép); ehhez a Pannonhalmi Apátság festmény-gyűjteményéből egy még gyengébb kvalitású másolat csatlakozik (A Hitetlen Tamásról, amelyet az irodalom eddig nem tartott számon (7. kép). A legjelentősebb mű az Ernst Múzeumban Ribera neve alatt árverezett, 1954-ben nyugatra került Szent András keresztfeszítése lehetett volna, amelyet a Cleveland-i Museum of Art példányának megvásárlása alkalmával végzett alaposabb vizsgálatok és az ismert változatok összevetésének elvégzéséig számos kutató az eredetinek tartott (Ann Tzeuschler Lurie: in collaboration with Denis Mahon: Caravaggio's Crucifixion of Saint Andrew from Valladolid. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 1977 Január, korábbi irodalommal. Azóta, a Longhi-i vélemény hagyománytisztelően a Back-Vega kép többnyire Finsonius műveként említetik. (Moir: Caravaggio and His Copyists i. m. 730, 113.) Finsonius szerzőségét megerősíti az a dokumentum, amelyet Vincenzo Pacelli közölt (New Documents concerning Caravaggio in Naples. The Burlington Magazine 1977. 828-829. 35 jegyzet), s amely szerint Finsonius már 1608-tól kimutathatóan Nápolyban tartózkodott. A Szent András változatok értékeléséről: The Cleveland Museum of Art. Catalogue of Paintings III. European Paintings of the XVIth, XVIIth and XVIIIth Centuries. Cleveland 1982. 142. sz., 319-321. a kérdés részletes irodalmával. Mementőként közöljük itt az egykor budapesti, jelenleg svájci (Back-Vega) változat képét. (8 kép)

14 Az Ernst Múzeum Aukciói XI 1929, 122. szám. Olaj, vászon, 77×60 cm.

15 U. Ojetti—L. Dami—N. Tarchiani: La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento. alla Mostra di Palazzo Pitti. Milano—Roma 1922. 277 kép.

16 Fern Rusk Shapely: Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XVI-XVIII. Century. New York 1973, 81.; Il Seicento Lombardo kiáll. kat. i. m. I: 162 szám.

17 F. Bologna: Altre prove del viaggio romano del Tanzion Paragone 1953. 54. sz.

18 Caravaggio e la Spagna. Osservazioni su una mostra a Siviglia. Bolletino d'Arte 1974, 50.

19 B. Nicolson: The International Caravaggesque Movement. Oxford 1979, 97.

20 M. Calvesi: Considerazioni su Tanzio da Varallo. Studi di Storia dell'Arte in onore di Vittorio Viale. Torino. 50.

21 Shapely Kress katalógus i. m. 80.

22 Rosci: Postille al Tanzio da Varallo. Emporium 1962 23. 1 kép.

23 Rosci i. m. 253.

24 Rosci i. m. 253.

25 Shapely i. m. „kulcsmű a 20-as évek manierista periódusához”.

26 Il Seicento Lombardo III. i. m. 120 szám.

27 Bora in Il Seicento Lombardo III i. m. 31.

28 Bora i. m. 31. 120 sz.



8. Caravaggio után L. Finson: Szent András keresztfeszítése, egykor a Budapesti, jelenleg svájci Back-gyűjteményben

29 Ultimi Studi sul Caravaggio e la sua cerchia. Proporzioni I. 1943. 30. „una mistura bellissima di naturalezza caravaggesca e di estremo maniero lombardo e sempre evidente nel focoso valsesiano Antonio Tanzio...”

30 L. A. Cotta: Museo Novarese. Milano 1701; számomra nem volt hozzáférhető, idézi M. Calvesi i. m. 39.

31 A. Moir: The Italian Followers of Caravaggio. Cambridge, Massachusetts 1967 261.

32 Il Caravaggio. Ricerche e Interpretazioni. Roma 1974, 253,

157. jegyzet. Irodalmát l. még M. Marini: Io Michelangelo da Caravaggio. Roma 1974, 6. sz., 338.

33 Tutta la Pittura del Caravaggio. Milano 1967, 5 sz.; B. Nicolson: The International Caravaggesque Movement. Oxford 1979. 34.

34 G. Testori: Elogio dell'arte novarese. Novara 1962 31.; Magyarországon nem hozzáférhető, idézi L. Mallé (Il génio di Tanzio da Varallo pittore dimenticato. Arte Figurativa Antica e Moderna 1959) és M. Calvesi i. m. 35.

35 Calvesi i. m. 35. Testori és Rosci véleményéhez csatlakozva.

EARLY SEICENTO PAINTINGS FROM LOMBARDY AND PIEMONTE IN HUNGARY

In connection with the exhibition — arranged of works from private collections in 1981 — the author suveys works of the Lombard-Piedmont school from the early seicento. She publishes a few works, among them a Martyrdom of St. Catherine, attributed to an unknown follower of Giulio Cesare Procaccini, recently acquired by the Museum of Fine Arts and a Christ in the Mount of Olives, attributed to an unknown follower of Tanzio da Varallo, still in private collection.

This time she succeeds to attribute to Tanzio da Varallo a painting auctioned under the name Espinosa at the Museum Ernst in 1929. She ascertains that the painting in Budapest stands nearest to that of St. Sebastian in the Kress collection and might have been accomplished about the same time. She also calls attention to the similarity of the motifs of Tanzio's other paintings eg. St. John the Baptist (Kress collection Tulsa). For the authenticity of the painting in Budapest — of unknown whereabouts at present — the author additionally mentions the St. John the Baptist from Novara published by Rosci and considered by him as a copy of an unknown painting of Tanzio, she believes the original of

which, to be a variant of the paintings in America and in Hungary. She connects the painting of Budapest with a Study of a Head, in the Pinacoteca of Varallo and assumes that the painter used the same model for both works.

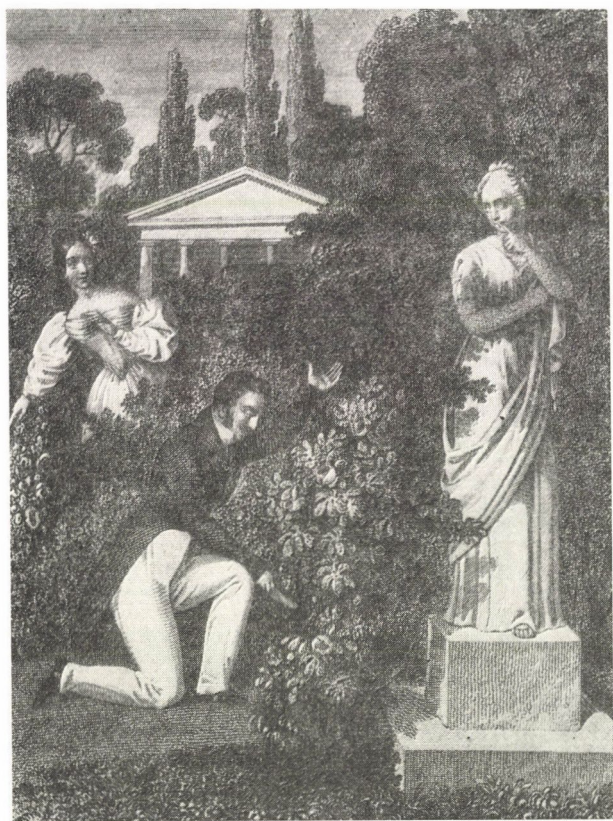
In Tanzio's works the author points out caravaggesque stylistic connections, partly a relation of the St. John the Baptist in Tulsa with the Head of a Youth of Atlanta, attributed to Baglione recently, partly that of the St. John the Baptist of Budapest, and refers to the gesture of the painting deriving from Caravaggio. Here she notices an impact of the Bacchino Malato. In agreement with the other researchers of Tanzio's oeuvre the author emphasizes the importance and greatness of Tanzio da Varallo's art in the early seicento painting of Italy. She joins to Testori's statement saying that even in Europe there were not many as talented painters as Tanzio at that time. Owing to the common roughness, rudeness and enormous expressiveness of their art she compares his strongly marked features to Battistello of Naples without believing any direct connection of the two masters.

AZ 1830–40-ES ÉVEK KÖNYVGRAFIKÁJA

A 19. század első felében Magyarországon napvilágot látott könyv, folyóirat, hetilap és zsebkönyv illusztrációs anyagának áttekintése jóval bonyolultabb feladat, mint azt az egykorú képzőművészeti élet kutatójával a korszak művészeti életének viszonylagos elmaradottságáról alkotott kép sejtetni engedí. A nívóban, eredetiségben egymástól különböző, a másolt képek sokféleségében nehezen nyomon követhető képanyag teljességre törő összegyűjtése már önmagában olyan hatalmas munka, ami a mennyiséggel való küzdelmen kívül, a sokféle felhasználás szövödményei miatt, a kikerülhetetlen kudarcok lehetőségét, sőt valószínűségét is előre vetíteni látszik. Különösen bonyolulttá válik a feladat, ha tudomásul vesszük ma, amikor már egy-egy képközlés apró hibáját korrigálni illik, hogy másfél századdal ezelőtt egy illusztrációnak a művészre vonatkozó adataiért néha a teljes novellát végig kell olvasni, esetleg egy teljes folyóiratszámot végig kell böngészni és olykor csak váratlan visszaütésként találjuk meg az alkotó nevét egy évfolyam összefoglaló ismertetésében, kritikájában, de az is sokszor előfordul, hogy még nyomát sem leljük seholsem. Így a 18. század végétől a 19. század második felébe nyúló hetven–nyolcvan esztendő sokszorosított grafikai anyaga

a személyiség nélkül maradt nevek szövődékében igen lassan kiteljesedő oeuvre-k korát alkotja, amelyhez csak apródonként lehet az építőanyagot összegyűjteni. Részadatokból áll majd össze egyszer az a hiteles kép, amire a már homogénebb magyar nemzeti művészet közvetlenül épült, és ami ennek a felfelé ívelő korszaknak éltető forrásaira és kevésbé becsült előzményeire fog minden bizonnyal az eddiginél kedvezőbb megvilágítást adhatni. Ilyen adaléknak szánjuk ezúttal a korszak almanach-, könyv-, és folyóiratillusztrációi között talált, eddigi ismeretlensége miatt jelentős képanyag vizsgálatát, továbbá egy, a kutatásban aktuálisan felmerült témával kapcsolatos újabb adat közlését.

A korszak irodalmi almanachjainak, folyóiratainak, sőt néha a könyvek illusztrációinak áttekintése során is a képanyag forrásához vezető utaknak két, világosan eltérő vonala rajzolódik ki a kutató előtt. Egyik a konkrét, a meghatározott szöveghez rendelt illusztráltatás drágább módja, a másik a használt rezekek, később acéllemezek, fadúcok újbóli, olcsóbb felhasználása. A két módszer megkülönböztetése sem egyértelmű, hiszen arra is bőven akad példa, hogy egy már kész metszet lesz a teljes szöveg ihlető forrása, vagy ahhoz igazodik a szöveg egy részlete,



1. Schwind—Hofmann: A második Pygmalion szobra előtt



2. Schwind—Hofmann: Ez fordít a'dolgon. Én a kehelyt választom (Országh Ilona III. felvonás, 3. jelenet)



3. Schwind—Hofmann: *Te nem fogsz ezzel egyezni!*

kicsiny, de érzékelhető változtatással azért, hogy a képek kritikusainak éles szemű bírálatát elkerüljék. De igen gyakran a kis képek jellegtelensége, általánossága — ilyen lehet például egy kedves, fiatal női portré melléklet — teszi a metszetet egy novella vagy egy vers illusztrálására alkalmassá. A szöveg és a kép összevetése sem ad mindig biztos ítéletre lehetőséget, hiszen egy magyar nyelvű novellához külföldre, legtöbbször Bécsbe küldött rövid tartalmi ismertetés is igen sok környezeti részlet, gesztus hibás megfogalmazására nyújt lehetőséget, ami már azt a benyomást kelthette az egykorú magyar olvasóban, hogy a konkrét alkalomra rendelt illusztrációt is másodfelhasználásnak ítélje meg. Az az egész Európára kiterjedő metszetanyag összevetése pedig, ami a lemez-kölcsönző intézetek láncolatát, a sokszoros felhasználásra rendelt metszeteket produkáló művészek neveit, az újra felhasználások bonyolult és szövevényes útját és ebben Magyarország helyét megállapítaná, még távolról sincs meg, és ez a munka igényessége és a metszetek sokszor csekély művészi értéke miatt, még nagyon soká váratni is fog magára. Pedig a tények azt bizonyítják, hogy a 19 század első felében az almanachokban és folyóiratokban sorra azonos művészeti intézetek és azonos művésznevek munkáival találkozunk Észak Amerikától kezdve Európá sok országán keresztül. [1]

*

A költségesebb direkt illusztráltatási eljárás és a kölcsönzött lemezek olcsóbb használatának kérdése a reformkortól kezdve a nemzeti öntudatot érintő elvi szintre emelkedett, [2] bár a tények azt bizonyítják, hogy a jó szándékot sokszor befolyásolta az anyagi érdek, a szűkös lehetőség is. Erre példa a Trattner—Károlyi kiadó-vállalat kezdeményezéseként Garay János szerkesztésében megjelent „Hajnal” zsebkönyv, [3] mely mindössze két évfolyamot, az 1837-es és az 1838-as éveket élte meg,

és amelyik a vállalkozás optimista lendületében az első kötetet új illusztrációkkal jelentette meg, de már a másodikikat csak az olcsóbb eljárással tudta kistaffirozni. Ennek a kevéssé ismert magyar almanachnak e módszerváltása nemcsak a két illusztráltatási módból következő eltérő képtípusra világít rá, mert nemcsak, hogy az elsőben több szereplős, figurális kompozíciókat találunk, a másodikban pedig kellemesen szép női mellképeket, hanem a véletlen folytán éppen ebből az eljárásból következően mindkét megoldásnak egy-egy jelentős mester, Moritz von Schwind és a magyar Brocky Károly eddig ismeretlen munkáinak felfedezésére is lehetőséget adott. Garay János, aki Károlyi István kiadó megbízását az anyagi előnyök mellett, a feladatért önmagáért is örömmel vállalta, [4] Kisfaludy Aurorájának folytatását tervezhette az új almanachban, amikor a magyarra fordított Hajnal névre keresztelte, ebben is a klasszicizmussal szemben erősödő romantikának adva helyet. A Hajnal a Bajza József szerkesztésében megszűnőben levő késői Aurora helyére lépett [5] és a Trattner—Károlyi kiadó szerepe sem volt új ebben a vállalkozásban. [6] Az 1827-es Aurora kötethez Kisfaludy Károly Moritz von Schwindtől rendelte a kis kompozíciókat, és a különös véletlen, vagy egy előttünk ismeretlen logikus következményként az 1837-es Hajnalhoz vagy a szerkesztő, vagy a kiadó, ismét Bécsből és ismét Schwindtől rendelte meg a képeket. Ezúttal inkább Károlyi Istvánt tartjuk a megrendelőnek, mert semmi olyan említést nem találtunk, ami Garay Jánosnak különösebb képzőművészeti érdeklődéséről tanúskodott volna. Az a tény, hogy ismét Schwindhez fordultak rajzokért, lehet csupán a véletlen műve, de a tíz év előtti Kisfaludy—Trattner—Schwind kapcsolat továbbélés is.



4. Schwind—Hofmann: *A Csákányi Vérményekző.*

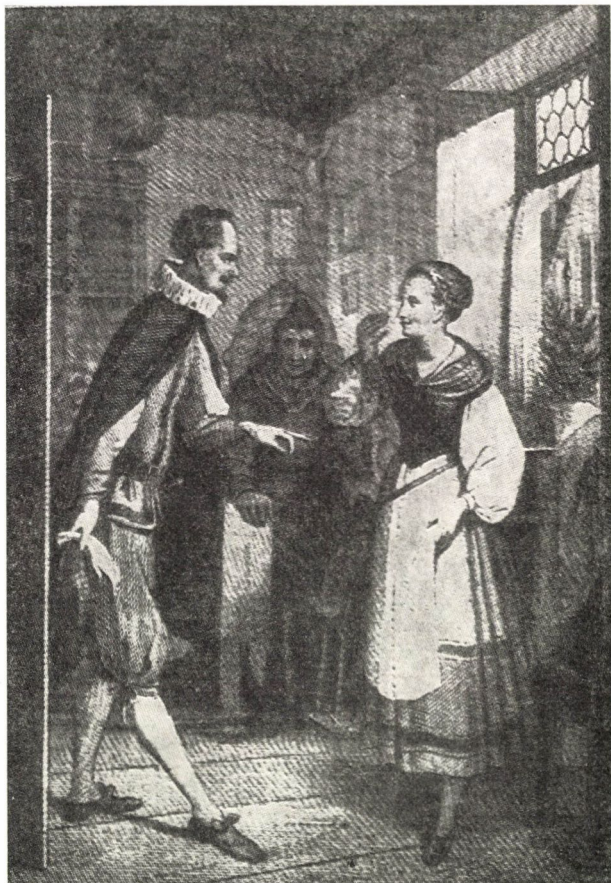


5. Schwind—Passini: A „Vergissmeinnicht” almanach illusztrációja, 1832

Az 1837-es Hajnal kis kötete számára Schwind három rajtot készített és mind a hármat ugyanaz a Michael Hofmann metszette acélba, akinek a neve már az egyik 1827-es Aurora illusztráció, az „A Csákányi Vérményező” alatt is ott szerepel.[7] Az egyik, a „Második Pygmalion szobra előtt”, Frankenburg Adolf: „Baklövés a tilosban” című novelláját, a második Garay János: „Országihóna” című színdarabját kísérte „Ez fordít a dolgon. Én a kehelyt választom” aláírással, a harmadik pedig Vajda Péter: „A csapodár” címet viselő, keleti témájú, romantikus történetét illusztrálja, aláírása: „Te nem fogsz ezzel egyezni!”. Azt, hogy itt a szövegekhez rendelt illusztrációkról van szó, azt elsősorban a bonyolult tartalomhoz igazodó jelenetek tanúsítják. Érvelésünket az is megerősíti, hogy Moritz von Schwidnek többször felhasznált illusztrációjáról egész oeuvre-jében nincs tudomásunk, egyébként is ebben az esetben még a kevesebbbszer felhasználható rézmetszettel állunk szemben. Az a néhány apró félreértés, ami a szöveg és a kép apró részletei közt észlelhető, abból adódhatott, hogy a bécsi művész a magyar szövegnek csak a kivonatát kaphatta meg.

Schwind kis kompozícióinak eddigi ismeretlenségére könnyen találunk magyarázatot. Első a „Hajnal” zsebkönyvnek irodalomtörténeti jelentéktelensége, úgy is mondhatnánk, műfaji elkésettsége, második egy, a Moritz von Schwind Magyarországra került munkáit immár lassan 150 éven keresztül csökönyösen kísérő tévedés, személyének egy Pesten dolgozó grafikus-festővel, Karl Schwindtellel történő azonosítása. Kettőjük összetévesztését már az egykorú kritika elindította: Toldy (Schedel) Ferenc, a Figyelmező 1837-es évfolyamában a most, itt ismertetett metszeteket már úgy kritizálta,[8] mint a Pesten dolgozó művész munkáját, annak ellenére, hogy a

rajzoló nevét recenziójában a kép alatt álló aláírásnak megfelelően, „Schwind”-ként írta le. Toldy Ferenc szövege azonban félreérthetetlenül a Pesten élő tájképfestő és grafikusra vonatkozik, akinek nívós, apró staffázsfigurákkal eleve tett, kissé száraz, de rendkívül pontos városképeit több kis könyvecskéből és önálló lapjairól jól ismerhetjük.[9] A tartalom tárgyalása után ugyanis Toldy a Hajnal külsejéről a következőket mondja: „Elrendelésre, úgy külsejére nézve is a Hajnal, szintúgy mint az Emlény, tökéletesen Bajza Auroráját követi... Hogy a kiadó a szépet szívesen utánozza, szintúgy dicséretes, mint a gyönyörű papíros, a Haase szép betűi... Négy rézmetszet ékesíti a könyvet, u. m. Berzsenyink arca Mezler — s három scena, a Baklövéshez, Országh Ilonához s a Csapodárhoz, Schwind után Hofmann, bécsi metszőtől, ki a mennyire rec. ismeri dolgozatait, itt maximumát adta a maga művészségének. Kevésbé kielégítő a képek a momentumok választása és compositio tekintetéből. Schwind sok ízlésű és valóban művészi felfogású tájfestő, s általában elég ügyes és gyakorlott rajzoló, hogy minden egyebet is, a mennyiben mellékes részei valamely tájképnek, helyesen elrendeljen, s rajzoljon is. Historiai festésben azonban kevésbé szerencsés. Legjobb az itt adottak közt az első: Baklövés a tilosban, minthogy benne a tájkép elem uralkodó; de az „egy solo-pas-val” térdre rohanó szeleburdi itt egy komoly úr, kinek ajkain nem szerelem — hanem töredelmes bűnvallás ül. Nem kell említeni, hogy midőn valaki jobbik lábával térdel, jobbik kezét, melyben kalapját tartja, nem fogja bal lába, külső színére lebecsátani. A második képen Ilonának nemcsak szebb arcot, de ez arcznak élénkebb kifejezést is óhajtanánk. Perényi attitűdjéért, s azért a mi abban rendes van, ha férfi karddal s vágólag rohan meg asszonyt, a rajzoló nem tehet, ő elég ügyesen rendelte el a kis grouppot, s Vít arca s állása igen bélyegző. Ellenben



6. Schwind—Passini: A „Vergissmeinnicht” almanach illusztrációja, 1832



7. Brocky—Mahlknecht: *Benedicta*



8. Brocky Károly: *Sárgharúhás nő*, Olajfestmény (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



9. „A” jelenetes kezdőbetű



10. „A” jelenetes kezdőbetű

a Csapodárban balul ütött ki minden: vidék, alakok, csoportozat. Milly formája az a hegyeknek, s melly sötéten és élesen tartva a hátsó két csúcs azon távolsághoz képest, mellyre esniök kell. Milly kellemetlen hosszú és keskeny alak az ifjú nő, milly feszes a bűvösné állása, s a redőzet mind a hármon, melly nem festői az első két rajzához képest. Ezek felett a barlangszáj annyira el van rekesztve a beszélyben érintett holmival, s az ifjú nő annyira beszorul a sziklafal, bokor, Mador és a jósnő közé, hogy bajos képzelni, mint léphetett elő a barlangból s pedig észrevétlenül. Legnagyobb hiba pedig az egész képnek egyforma világítása...”[10] Schedel kritikáját elemezve több, értékes információt kapunk. Szinte fekete-fehéren érzékelteti a reformkori írók nagy részének képzőművészeti műveltségét és fő céljaikat. Elismerésre készíti az a jelenség, hogy életképet, romantikus töltésű jelenetet lát, ez önmagában megközelíti azt a teoretikus igényt, amit a képzőművészeinktől elvártak. Megdicséri Michael Hofmann, legfőképpen azért, mert bécsi művész, mint aki művészetének maximumát adta, és nem is feltételezi, hogy ezúttal hibájából esetleg bájos, könnyed és feltehetően kifogástalan arányú és perspektívájú rajzok váltak esetlenné, merevvé, és az általa inkriminált hibák éppen az ő rovására írandók. Karl Schwindre gondolva, nehéz-

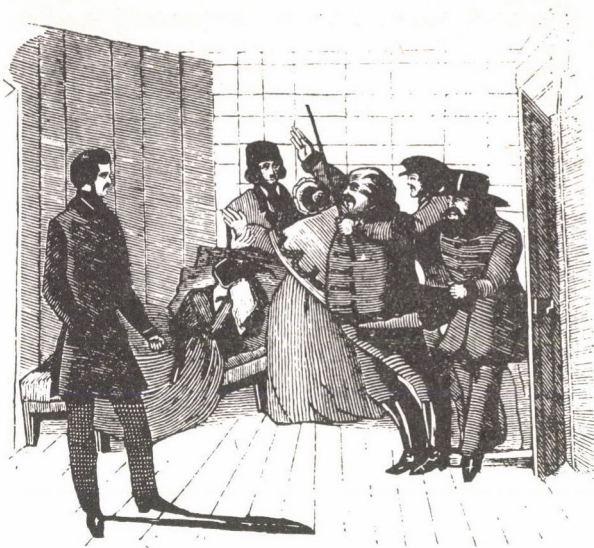


11. „E” jelenetes kezdőbetű



12. „O” jelenetes kezdőbetű

ményezi azt, hogy a városképben kis figuráit mindenkor jól mozgó művész ezúttal rossz mozdulatokat, egymásra zsúfolt csoportozatot, helytelen perspektívát, az érzelmeiket naivul tükröző arcokat rajzolt. Az anatómiai hibák, a kifogásolt egyenletes világítás, a merev redőzés azonban



13. Barabás—Grimm: Nőragadás (Alt Móric (B. Jósika Miklós): Ifjú Békesi Ferenc kalandjai)

egyedül a metsző rovására írandók. Hasonló hibáival az 1826-os Aurora kötetnek Kisfaludy Károly rajzai alapján készült három illusztráció, ugyancsak Michael Hofmann rézmetszetein már szembe kerültünk. De Schedel (Toldy) Ferenc abban a tradícióban nevelkedett, hogy a művészet igazi hazája Bécs, így, ha a Hajnal illusztrációit a pesti Karl Schwindt után a bécsi Hofmann metszette rézbe, a hibákat elsősorban a hazai művészen kereste. A kritika hangja magabiztos, de fogalmazása naív, szóhasználata nehézkes. Egyébként is Toldy Ferenchez 1837-ben még Moritz von Schwind művészi jelentőségének híre még nem jutott el.[11]

A három, szóban forgó illusztráció az alattuk olvasható aláírás igazságának megfelelően, valóban Schwind, azaz Moritz von Schwind alkotásai. A szignatúrában szereplő forma: „Rajz”, a német „zeichnen” magyar megfelelője és a névhasználat is a magyar szokásokhoz igazodik, ahol a „von”-t, a nemesi származást jelentő szócskát nem használták. Moritz von Schwind ezekkel a kis kompozícióival — pontosabban a két, magyar környezetbe helyezettekkel — a tíz évvel korábban a Kisfaludy szerkesztette Aurora számára készített négy metszetének hangvételt folytatta, azt követte a magyar környezet idézésében, a férfi- és nőalakok általa magyarosnak ítélt arcátüzeiben. De általánosságban is elválaszthatatlanok a művészek ezekben az években Bécsben készült többi könyvgrafikájától.[12] Ez vonatkozik a térképésre, a növényzet ábrázolására, az igen eleven és jellemző kézmozdulatokra. Igen közel áll egymáshoz például az 1827-es Aurora címképe, az „A Hazai Szeretet” szoborszerű nőalakja és a Pygmalion szobor is. A Hajnal három illusztrációját azonban sajnos azok közé a Schwind illusztrációk közé kell sorolnunk, melyekről már Otto Weigmann, Schwind első nagy monográfiájának írója a következőket írta: „Rajtuk Schwind keze alig felismerhető”. [13] Különös módon ezekben, a sokszorosítással elrontott rajzokban is van valami közös: a hosszú nyújtott figurák, a túl hangsúlyos gesztusok, a ruhák merevvé vált redőzése.

A Hajnal köteteiben, a szövegekben és képanyagban egyaránt érzékelhető az a cél is, amit írónk el akartak érni, a képzőművészet ismeretének igényét, s magának a művészet jelenlétének polgárosuló magától értetődőségét. Az 1838-as kötetben erre utal Frankenburg Adolfnak „A kép” című novellája, melyben arról beszélnek, hogy milyen visszatetsző, ha valaki tudálékosan említi Claude Lorrain, Horace Vernet, Canova, David és Thorwaldsen nevét. Komoly nevelő szándék érzékelhető mindebben, nemcsak maguknak a művészneveknek elősorolásában,

hanem abban is, hogy óva int a tárgyismeret nélküli képzőművészeti tájékozottsággal való tetszelgéstől. A Hajnal 1838-as évfolyama — mint említettük — már azt példázza, hogy milyen képanyagot adhatott a kiadó, ha a szükségszerű takarékoság kölcsönzött lemezek használatára szorította. A második kis kötetben a címkép jelzetlen Hajnal allegóriájának acélmetszete mellett négy, igen eltérő hangulatú és típusú, de egyformán bájos, romantikus nőalak, félalakos képét találjuk: Benedicta, a 'Mágusz leánya, Zulfa és Melánia aláírással. A Benedicta szignatúrája: C. Brocky gez. — C. Mahlknecht gest. in Stahl. Wien., a másodiké: J. W. Wright del. — Stahlstich von J. G. Krepp, a harmadiké: H. Schlesinger del. — C. Mahlknecht gest. in Stahl. olvasható. A véletlen így Brocky Károly egy kedves rajzát hozta el acélmetszetben Magyarországra, mert Benedictája ugyanúgy utólagos párosítás Csató Pál: „A szerelemmel nem jó játszani” című novellájához, mint ahogyan Vajda Péter, Nagy Ignác és Frankenburg Adolf is utólagosan írhattak egy-egy, eléggé alkalmazkodó kedves történetet az esetleg már megérkezett metszetekhez. [14] Brocky Károly, akinek bécsi tartózkodása idejéből olyan kevés emlékünknél maradt, [15] a fentiek szerint kenyérkeresetért egy úgynevezett Kunst-anstalt, azaz illusztrációk rajzoltatását és metszését szervező és az acéllemezeket kölcsönző intézet, vállalat számára rajzolt munkákkal egészítette ki. Ez a leányalak teljesen beleillik bécsi korszakából ismert művei sorába, halványan még Tschida Máriának, itthon hagyott menyasszonyának emlékképét is felidézi, de mindenképpen rokon nőalakjainak kedvelt egyéniségével, fejtárusokkal, kezük finom rajzával, dekoltált ruhájukból szépen kirajzolódó vállvonalával. Elég egy példát említenünk, a „Sárgaruhás nő” olajfestményét. Ez a felfedezés annak a reményét is felcsillantja, hogy külföldön könyvillusztrációként még más, eddig ismeretlen kis Brocky kompozícióra is bukkanhatunk, mert az 1838-as Hajnal kötet képanyaga rajzoló és metsző, a nagy művészeti lexikonok szerint, mindannyian foglalkoztak könyvillusztrálással.

*

A 19. század első felének magyar almanach és folyóiratillusztrációit és önálló mellékleteit is igen nehéz sértetlen, teljes példányokból áttekinteni. Végso soron a mellékletek egyenesen azzal a céllal kerültek az egyes számok lapjai közé — sokszor méretük miatt összehajtogatva —, hogy kivegyék és fálra akasszák őket, szobadíszként vagy ismeretterjesztő anyagként használják. Elsősorban arisztokrata családok könyvtárából kerülnek ki komplett példányok, ahol sem önálló képekként, sem szemléltető eszközként nem bontották meg a köteteket, illetve egyes számokat, továbbá még néhány patinás egyházi könyvtár is akad, melyekben szépen őrzött példányokban ép metszeteket és litográfiákat találunk. Azonban ennek az ötven esztendőnek kiadványaiban eredeti mennyiségben megjelent képanyagról semmi jegyzékünk, összesítésünk nincs. A réz- és acélmetszet és litográfia anyag eddig történt számbavétele és feldolgozása inkább az önálló lapokként közgyűjteményeinkben található áttekintése alapján folyt, és ez azt jelenti, hogy igen nagy tere van a kutatásnak, mert a nem ismert és nem is feltételezett képanyag számszerűen megközelítően is nehezen meghatározható. Arra is gondolnunk kell, hogy a szöveg közé nyomtatott fametszetek, fejlécek és szöveg közti képek végső soron ugyancsak sokszor hazai művészeink kezéből kerültek ki. Elég kevés szó esett eddig ennek a félszázadnak sokszorosított grafikai anyagát kutatva az önálló könyvekről, amelyeknek képanyaga a fenti formában nem került be a szakgyűjteményekbe, pedig több példa mutatja, hogy bőséges információkkal járulhatnak hozzá a korszak képzőművészeti életének még eléggé hézagos ismereteihez. Csupán egyetlen példa Alt Móríc (báró Jósika Miklós) műve, az „Ifjabb Békesi Ferenc kalandjai”-nak 1844-ben kiadott, kétkötetes kis könyve, [16] melynek egyes szövegrészletét 1842-ben az Athenaeumban, 1843-ban a Petrichevich Horváth Lázár-féle Honderűben már közreadták, és amelynek illusztrációi, borítólapjai és szövege révén egyszerre több, a korra

jellemző, képzőművészeti életet érintő kérdést tekinthetünk át. Egyrészt eddig is ismert művészi oeuvre-t tesz teljesebbé, másrészt közelebbi megvilágításba hozza egy elhanyagolt művészegénységünket, és az ébredő művészeti kritikának rejtett formájával is gazdagabbá teszi a kor kutatóit. Gerszi Teréznek a magyar kőrajzolásról írott munkája [17] már ismeri Alt Móríc könyve 1845-ös kiadásának egy címlapját, amelyet Grimm Vince saját litográfiájaként említ, „Groteszk zenészek” címen. Az Országos Széchényi Könyvtár példánya a második kötet két másik címlapját őrzi: egy alispánválasztási jelenetet és egy népes társaságban lejátszódó, humoros baleset-életképet. A kötet fejezeit is ismerve, a Groteszk zenészek a „Véralkatok” fejezet illusztrációja, az alispánválasztás a „Restauráció” és a harmadik, „A leves” című szatirikus epizódnak képi megjelenítése. Grimm Vince neve, mint „Igazg.” a kép bal oldalán szerepel, ahol általában a rajzoló neve szokott állni. Ezeknek a litográfiáknak rutinos megfogalmazása arra figyelmeztet, hogy személyének eddigi értékelésünknel nagyobb figyelmet kell szentelni. Feltehetően ő rajzolta kőre Barabás Miklósnak a Honderűben megjelent litográfiában sokszorosított rajzait, [18] melyeken a rajzoló művész neve nem szerepel és csak a lap szövegében találunk személyre utaló adatot, mint például a „Pesti utcaöntözési jelenet” esetében, amelyről az 1844. évi tartalomjegyzék jelzi, hogy „genrekép Barabástól, kőre metszve Grimm úr könyomdájában”. A Lánchíd építésénél dolgozó angol gép rajzáról pedig, melyen „Nyomt. Grimm V. nél Pesten” olvasható, ugyancsak a tájékoztató szövegben közlik, hogy „... A rajz Barabásunk könnyűden odavetett természetű vázolata”. És ugyanez a helyzet a Csónakda litográfiájánál és az Elkésésnél is. Ezek szerint feltételezhetjük, hogy ezek a litográfiák is Barabás tusrajzainak könnyedségét megőrző reprodukciók, melyeket Grimm Vince nyomtatott, mind Grimm kezétől származó litográfia-másolatok. Mert, tekintve, hogy számos más litográfián is ott látjuk bal oldalt a jelzetben Grimm nevét, akár, mint aki a képet nyomtatta, akár úgy, mint igazgatót, eléggé kézen fekvő az a gondolat, hogy Grimm Vincének nemcsak az igazgatói cím mögé rejtett nyomdajelzői tevékenysége, hanem litográfiáinak sokszorosítása a legjelentősebb, hanem esetenként változóan, az eddig feltételezettnél jóval nagyobb az önálló alkotó és mások rajzait kiválóan kőre rajzoló grafikusé is. Mindenestre Grimm ilyen tevékenysége még bővebb kutatásra tart számot, milyen helyet foglal el a képzőművészetünkben, mint önálló rajzoló, mint litografáló, mint nyomdajelző, mint az első, a Pesti Műegyleti kiállításunk szervezője s nem utolsósorban az sem közömbös, hogy 1849-es emigrálása után Törökországban maradt-e valami nyoma további művészi tevékenységének? [19]

A Grimm Vince saját kezű litográfiáival, vagy esetleg egy eddig ismeretlen művész rajzának Grimm által litografált sokszorosított borítólapokkal díszített két kis Alt Móríc—Jósika kötet a belső fametszet illusztrációk révén is, amelyeket Petrichevich Horváth rendelt a lapjában közölt folytatásokhoz, szorosan kötődik a Honderűhöz és Barabáshoz. Még pedig véleményünk szerint a reformkor hazai gyakorlata szerint Emich Gusztáv személyén keresztül, aki mindkettőnek kiadója volt és, aki — ugyancsak a kor szokása szerint — a Honderűben folytatásban megjelenő Ifjú Békesi Ferenc sztorikat újabakkal kiegészítve, önálló kétkötetes műben is megjelentette, és a kezében levő fadúcokat ebben újból felhasználta. A két kötetet csak a Honderűnek újrafelhasznált illusztrációi díszítik, a kiadó a harmonikusabb elosztás miatt az apró jelenetekkel, zsánerfigurákkal díszített, semlegesebb kezdőbetűk helyét változtatta meg csupán. A szöveg önálló új kiadásában is szereplő illusztrációk között ott van az általunk korábban már stílusai alapon Barabásnak tulajdonított — egy másik szöveges adattal viszont igazoltan Barabás rajz fametszetével szorosan rokon — kis képecske, a sárba ragadt hintót kimentő szekérrel is. Összesen négy, apró, iniciáléként eléggé nívós kis fametszet és négy igényes kompozíció eltérő kvalitású, illetve gyenge fametszete díszíti tehát a köteteket, melyek közül eddig csak az előbb említett

soroltuk művészünk rajzai közé. De, nem térve ki a kezdőbetűket díszítő kevésbé karakteres kis képekre, a másik három illusztrációnak eredeti Barabási rajzokra való visszavezethetőségét is fontolóra kell vennünk. Tény az, hogy több fametsző munkájáról van szó, más-más képzettségű és képességű, inkább mesteremberről, mint művésről, akik különböző fokon, de döntően változtatnak a kapott rajzok karakterén. Erre ékesen szóló példa a — az idézett cikkemben közölt — Honderű 1844-es évfolyamának szignált címlapja, amelyről alig hihetnénk, hogy eredetije valóban Barabás rajza volt. A fametsző nehézkes vonásai az eredeti harmóniáját, alakjainak gráciáját semmisítették meg. De mindegyik Békesi illusztrációban van olyan kompozíciós erény, olyan részlet vagy figura, amely vagy egyenesen Barabás kezére vall, vagy olyan alaptípusokra, amelyekkel nála is találkozhatunk: a „Nőragadás”, a Honderű után az önálló kötetben a szöveg fölé oldalra fordítottan elhelyezett fametszetén, a pocakos nemes alakja, és a magasra nyúlt ifjú Békesy Ferenc, és a kis kompozíciónak igényes, mélységbe futó kompozíciója meggyőzően az ő kezére vall. A Nőragadásnak itt ugyancsak oldalra fordítottan elhelyezett másik illusztrációja, melyen Víz báró ülfürdőt vesz, arctípusaiban, a szobabelső használati tárgyainak Barabás divatképeire emlékeztető, szeretetteljes megjelenítésével teszi elhihetővé Barabás eredeti illusztrátori szerepét. Az Úti-kalandnak első illusztrációja, a sárban eltört tengelyű hintót szállító sokökrös kép az egyedüli, amelyet már eddig is munkájaként elfogadtunk, a fametsző kezén is megőrizte a rajzoló elgondolását.[20] Az Úti-kaland másik képmelléklete itt ugyancsak kellemetlenül oldalra fordítottan került a kötetbe, szereplői közül csak az előre mutató karral és nagyot lépő helyzetben ábrázolt, sötétebbre árnyalt férfi s Barabás Utcaöntözésének a ráomló víz elől nagyot lépő úrfi alakja közt áll fenn némi rokonság. De a sok és gyenge fametsző Barabási erényeket elrontó keze ellenére, több nyomos logikai érv is szól Barabás alkotósága mellett. Miért illusztráltatta volna Petrichevich Horváth mással ugyanazt a művet és, ha igen, akkor miért nem említi ezt a Honderűben. Másik érv személy szerint szorosan Jósika Miklóshoz köti Barabás Miklóst, akinek éppen Heckenast Emlényében 1838-ban láthatjuk szép kis portréját,[21] amelyet művészünk rajzolt és Nürnbergben Mayer Károly metszett acélba. De ezen túlmenően, az Emlénynek két másik szignált Barabás képe, valószínű illusztrációja, tehát nem életképe vagy zsánerfigurája, hanem a mondanivalót saját elképzelése és tudása szerint összefoglaló és a folyamatos eseményt egy pillanattá sűrítő ábrázolása, ugyancsak Jósika műveihez készült. Egyik az Abafinak először az Emlényben közlített Dandár és Izidórája[22] és a másik az ugyancsak Jósika novellához, az „A béke nemtője”-hez készült „Daj szem drotu”, ugyancsak Mayer Károly acélmetszetében.[23] A „Daj szem drotu” a jobbik, az elbeszélőbb, s mint kompozíció is önállóbb. Pontosán azt illusztrálja, ami a történetben éppen zajlik: „... a nevezetes fáraónemzetség” pátriárháján, Grándzsa Demeteren állnak bosszút ketten, fejét, mint egy repedt cseréptálat, körbedrótozzák. A helyszín, és a mellékszereplők, mind Jósika elbeszélésének sorait idézik. A képecske érzékletesen kirajzolódó távlat, melyet ez a metsző valóban tolmácsolni tudott, ezúttal a Honderűnek, illetve az önálló Jósika kötetnek fametszetein csupán szándékaiban érzékelhető, de az eredeti rajzokban mindenesetre ugyanolyan igényesen jelentkezhetett. Döntőnek véljük a Jósika novellák illusztrálásának azonos felfogását, az események sűrítését, mintegy képregénnyé alakítását, az irodalmi mű atmoszférájának, helyszínének azonosan hűséges tolmácsolási szándékát. A részletmegfelelések és Barabás munkanaplójának hiteles feljegyzése: „Farajz a Honderű-hez 6”[24] csupán megerősíti feltevésünket.

*

Az „Ifjú Békesi Ferenc kalandjai” címmel Emich Gusztáv kiadásában a maga teljességében először kiadott két kötet a Honderűben megjelentetett szövegrészekhez néhány újabbat is fűzött. Ezek között van a „Nemes

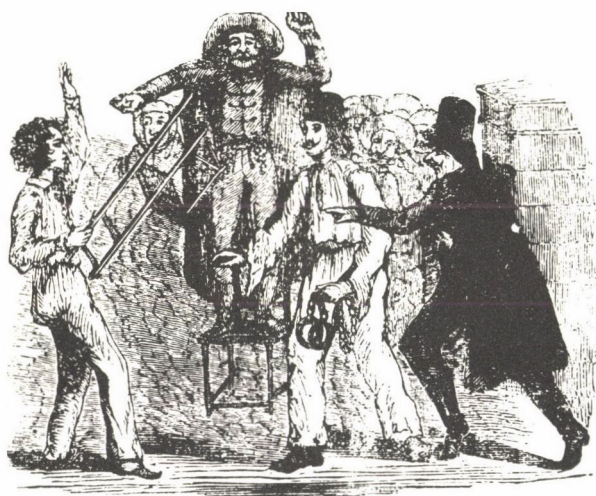
ábrándozók” című fejezet, amely egy magyar vidéki város szép lelkű tagjaiból alakult állatvédő társaság szakosztálya „választottságának” egy ominózus ülésével foglalkozik. Ez a kis kötet a Honderű illusztrációinak másodlagos felhasználásával és azoknak a szerzőik feltehetően Barabás Miklósról visszavezethető rajzaival már önmagában is jelentős információt hozott a késő reformkor, a biedermeier művészetének kutatói számára. A folyóirataink fametszetei mögött rejlő alkotók nehezen kianalizálható személye, a névtelenség védelmében bátrabban megkísérelt, bonyolultabb kompozíciós kísérletek megjelenése képzőművészetünk megújulásának korszakában még ugyancsak megkutatásra váró terület. De Jósika könyvének „Nemes ábrándozók” fejezete a szerzőtől sorozatosan megfricskázott visszasságok között egy újabb és kifejezetten képzőművészeti életünkre vonatkozó meglepetést is hozott. A könyv, melyben Jósika társadalmi keresztmetszetben mindenkit megbírál a mágástól lefelé, a pesti arszlánon keresztül a parvenükhöz, az alföldi fogadósra át, a falusi előljáróság tagjaig, a művésztől túlzó romantikával álszentül rajongó széplelkekre, sőt magának a képzőművészeti alkotásnak bírálatára is sort kerít. Emberi típusokat, ferdeségeiket célozva meg egy adott kornak csupán elképzelhető viszonyai között. Kissé különös körülményeket alakít ki azért, hogy négy évvel a Pesti Műegylet 1840 júniusában a pesti Redoutban megnyitott kiállításon szereplő Josef Danhauser: „Liszt a zongoránál” című festményéről az egykorú bírálatok feltehető ismeretében, a saját véleményét is elmondja. Szvoboda Gabriella már kifejtette a műben rejlő ellentmondásokat, ami a Danhauser bécsi művészi nyelvezetétől idegen, franciás, túlzottan romantikus felfogás és művészi eszközök átvételéből született, ismertetve a kortársi véleményeket és mindezt elemzően kísérté saját műleírásával, egyéni értelmezésével.[25] Danhauser jobb megközelítése és találó jellemzése érdekében felidézte azt, hogy kortársai Danhauserst is festő-poétának nevezték. Az irodalom ösztönzéséből táplálkozó képzőművészet e korszakában többekre volt ez jellemző valóban, az előbb említett, Magyarországnak is dolgozó Moritz von Schwindre például[26] és bizonyos mértékben, főleg korai műveiben, a mi Barabás Miklósunkra is. A lényegét fogalmazta meg abban, hogy Danhauser festményének romantikáját nem a festő romantikus identitástudata sugallta, sokkal inkább a Liszt Ferenc személyéből sugárzó „szellemi aura” és a zongoraművész-zeneszerzőről közkezen forgó, kissé túlzó, a magyar nemzeti érzelmeit túlzottan tápláló hírangy. Ezek közé tartozhatott híres hárangkfiának nyilván Jósika által is ismert, a kort s a romantikus művészalkatot híven tükröző hazafiúi hitvallása is: „... én is fia vagyok ennek az őserőtől duzzadó, zabolátlan nemzetnek, amely biztosan még jobb sorsra van kiszemelve.”[27] Feltehetően ez irritálta a realitások talaján álló Jósika Miklóst, amikor a Nemes ábrándozók fejezetben a kissé erőszakolt szituációt megteremtve egyetértően csatlakozik a kép kritikájában a kiváló szemű kritikusok, Novák Dániel és a Pesther Tageblatt egyelőre még titokzatos tárcáírójának, L. Mielichoffernek közérzetét tolmácsoló írásokhoz. Jósikát egyébként is minden zavarta, ami túlzottan és időszerűtlenül Nyugat utánzó és a hazai viszonyok között hiányzó művelődési lépcsőfokokat kihagyva, mesterkéltan művelt, erőszakoltan romantikus jelenség volt. Ezért pellen-gérezte ki könyvében olyan keserű humorral mindazt, ami megalapozatlan és az adott történeti szituációban az adott műveltségi nívóval összeegyeztethetetlen volt. Ezért festi le az állatvédő szakosztály „gyűlhelyének”, egy bizonyos Buvári lakásának részleteit, a szobát díszítő képeket is olyan epébe mártott tollal: „... A lelkes Buvári szobája a nagyszerű társulat szellemének mintájául szolgálhatott. A bútorok hamuszín moirral voltak bevonva; a könyvtár Sand Györgyné ur és Sue Jenőnek munkáival volt kizsúpva — akármi mondani, tele zsúfolva. Az ikervári első arszlán íróasztalán Chateaubriand, Laménais s a főlebb említett nőurnak munkái heverték... A falakon, magától a lak urától hyppolitirozott könyvomatok függöttek. Az ártatlan József, daruszerű léptekkel s szemére tapasztott kezekkel rohanván ki a még öltözendő s vállalkozó szellemű Potifár asszonyságtól.



14. Barabás—Grimm: Nőragadás (Alt Móric (B. Jósika Miklós): Ifjú Békesi Ferenc kalandjai)



15. Barabás—Grimm: Uti kaland (Alt Móric (B. Jósika Miklós): Ifjú Békesi Ferenc kalandjai)



16. Barabás—Grimm: Uti Kaland (Alt Móric (B. Jósika Miklós): Ifjú Békesi Ferenc kalandjai)

Cordai Károlin kiasszony félrecsúszott fejkötővel s vértől csepegő konyhakéssel kezében; mellette fürdőkádban Maratt úr, kinek a szelid teremtés az utolsó viaticumot adta ki. — Ezekkel szemközt Judith, vértől undok karddal hóna alatt; a Hollofernes fejét bajuszánál fogva mutatván a kiáltásra iszonyúan felnyitott szájú Izrael fiainak. Tovább Danhauser híres Lisztjét látjuk fekete dalmaticában, mint zenehectort a zongora mellett; közelében



17. Josef Danhauser: Liszt a zongoránál (Olajfestmény, Berlin)

jellemteljes arczkifejezésű úrhölgy kuczorog alacsony párnán, úgy fordulva az isteni művész felé, hogy csak orra hegyecskéje látszik, mely igen szép! Kissé hátrább Sand Györgyné úr ül szűk kabátban lefolyó fürtökkel s a lelkes arc közepébe szúrt szivarral, melynek kékes párazata czélzatosan dicső hálósüveget sző a hatalmas dalmaticus fölött. Ezen írói portrétumné mellett, melyen elbambulva Dumas Sándor foglalt helyet kalendáriummal kezében; míg Hugo Victor izletes téglaszín nyakkendőben s burnótbarna kabátban, szeretetreméltó leereszkedéssel nyugtatja magas tekintetét a zongorára helyezett nagyfejű gipsz szobron, mely a világ legnagyobb emberét, Bethhoven urat ábrázolja.”[28]

A képleírás, a szöveg szerint egy könyomatról szól, de Danhauser képének a többi, falon függő képnél érzékletesebb és egy festmény színvilágát is felidéző leírása a jelenetnek intenzív átélése, ennek a műnek a kiemelt jelentőségét impresszionálja számunkra. A többi, csupán drámai témájuk romantikája miatt kerülhetett a felsorolásba. De — egyrészt nem ismerünk Danhauser festménye nyomán készült olyan színes litográfiát, amit Jósika 1844 folyamán valóban láthatott volna,[29] másrészt nehéz feltételezni egy olyan színes litográfiát, ami ugyanazt az élményt sugallni tudja, amit egy jelentős, nagy méretű festmény. Magán, a számunkra szokatlan kifejezés: „hyppolitirozott” nyomán elindulva, a görög nyelv segítségével tudunk a megoldáshoz közelíteni.[30] Ez arra enged következtetni, hogy a ház ura által köre nyomott, azaz litografált litográfiákról van szó. Ez a tautológia a litográfiának hazai kezdetleges körülményei között még megbocsátható, a fővárosban és vidéken ekkoriban működő nyomtató intézetek munkássága eléggé ismert, a külföldről importált lapokat forgalmazó kereskedők révén már szerény gyűjtőtevékenységről is vannak már adataink, de az a feltételezés, hogy 1844-ben egy vidéki nemes saját maga készítsen művészi, színes litográfiákat, mint komoly állítás, elfogadhatatlan. Ezzel tehát az író, aki a hazai helyzetet kiválóan ismerte, világosan elárulta, hogy ő a Pesti Műegylet kiállításán bemutatott képről beszél, így mondja el a véleményét, amiben az időközben elmúlt évekkel súlyosbítottan, híven osztja Novák Dániel és Mielhofer kritikáját, illetve ironizáló hangulatát. De az a tény, hogy e festményt ilyen sokan és ilyen változatos műfajban tartották bírálatra és ismertetésre méltónak, az annak vitathatatlan értékét és kivédhetetlen hatását bizonyítja.

*

Egy rövid életű almanach, egy sokszor átlapozott folyóirat és egy ritkán emlegetett kis könyv illusztrációs anyagának vizsgálata a konkrét új ismeretek mellett egy

közös tanulságról győző meg bennünket: a képzőművészet tudatos szándékkal támogató írók tevékenységének az irodalommal legszorosabban összefüggő terület, a sokszorosított grafika, az illusztráció a leghívebb, túlélő tanúja — az indulást, a kísérleteket, a hatásokat, a lehetőségeket, rajtuk keresztül közelíthetjük meg a legiga-

zabban és az ő segítségükkel tudjuk legjobban nyomon követni a belső erők, és a külső hatások szintézisét és így saját nemzeti művészetünk alakulásának útját.

Vayerné Zibolen Ágnes

JEGYZETEK

- 1 Vayerné Zibolen Ágnes: Barabás Miklós, az illusztrátor. Művtört. Ért. 1978. 2—3. sz. 153. 74. jegyzet.
- 2 Emlény. Karácsonyi és új esztendei és névnapi ajándék. 1838. Kiadja Heckenast Gusztáv. Vezérszó. Az aczélmetszetek, a Nürnbergben készült czinképén kívül, angol kezek művei, s úgy hiszem, szigorú műbíró várákosását is kielégítendik. Vajha ezek is kedves honunkban készültek volna..."
- 3 Hajnal. Hazai almanach. 1837. I. év és 1838. II. év. Pesten. Trattner — Károlyi sajátja.
- 4 Ferenczy József: Garay János életrajza. Budapest, 1883.
- 5 Jenei János: Garay János. Budapest, 1932.
- 6 Schedel Ferencz: Hajnal. Hazai almanach. Kritika a Figyelmezőben. 1837. 63.
- 7 Kisfaludy Károly az Aurora 1. kötetét 1822-ben már Trattner János Tamásnál adta ki.
- 8 Vayerné Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly az Aurora képszerűsítője és illusztrátora. Művtört. Ért. 1967. 3. sz. 167.
- 9 Az 5. sz. jegyzetben id. h.
- 10 A Zádor — Genthon: Művészeti lexikon. Budapest, 1968. A Schwindt család több tagját ismerteti. „Id. Schwindt Károly (Breslau 1797. — Gomba, 1867.) Pesten működött 1830. k. Arcképeket, táj- és árvízképeket festett”. Mindkét — a lexikonban említett fia külföldön dolgozott. Palaky Dénes: A magyar rézmetszés története. Budapest, 1951. Schwindt Károlynak több munkáját ismeri. Ezeken kívül említenék még példaképpen Bajza József szerkesztésében kiadott Aurora 1834-es évfolyamát, melyben „Rajz. Schwindt” jelzettel a „Hídfő tere” és a „Rakpiacz” szerepelnek. — A Thieme — Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, XXX. k. 1936. is számon tartja.
- 11 Hofmann, Michael (Bécs, 1797 — Bécs, 1867.) Thieme — Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, XVII. 1924. Rézmetsző. Dolgozott például a Cornelia Taschenbuch részére és a Magyar Tudós Társaság Évkönyve. Budapest, számára. — Az újabb kutatások alapján munkáit több magyar kiadványban megtaláljuk, például Kisfaludy Károly Aurorájában 1825., 1826. és 1827. évben is.
- 12 Moritz von Schwind (Bécs, 1804 — München, 1871.) A bécsi művészeti akadémián Ludwig Schnorr von Carolsfeld és Peter Krafft tanítványa volt. 1837-től rövid ideig Peter Corneliusnál képezte tovább magát. Híre már elérhetette volna ugyan Toldy (Schedel) Ferencet, márcsak azért is, mert 1822 és 1837 között mint illusztrátor vált Bécsben híressé és jelentős magyar témákkal is foglalkozott: Kriehuber litográfiái számára a kor szellemében ábrázolta a Nádasdy-féle Mausoleum magyar vezéreit és királyképeit, 1825-ben

- egy közép méretű litográfia kompozíciót rajzolt Zrínyi kirohanása Szigetvárból témáról. 1827-ben négy illusztrációt készített Kisfaludy Károly Aurorája számára. (Vayer-Zibolen, Ágnes: Vier unbekannte Buchillustrationen Moritz von Schwind. Alte und moderne Kunst, Wien, 1970. 111. Heft. 26. skk.)
- 12 Weigmann, Otto: Schwind. Stuttgart und Leipzig. 1906.
- 13 77—81. — Illusztrációk a Vergissmeinnicht, 1831—34. című zsebkönyvhöz; valamint lásd a 11. sz. jegyzet V. Z. Á.: Alte und moderne Kunstban megjelent tanulmányát.
- 14 Weigmann, Otto: 12. sz. jegyzetben id. műve, 538.
- 15 Vajda Péter: A mágusz-lány; Nagy Ignác: A hölgyrabló; Frankenburg Adolf: A kép című novellák.
- 16 Brocky Károly (1808 — 1855) emlékkiállítás katalógusa. Orsz. Szépművészeti Múzeum. Budapest, 1955. A bevezetőt írta és a katalógust összeállította: Sz. Lajta Edit. — Lajta Edit: Brocky Károly. Budapest, 1957.
- 17 Alt Móricz: Ifjabb Békesi Ferenc kalandjai. Budapest, 1844. Emich Gusztáv tulajdona. (A 2. kiadás 1845-ben más tipográfiával írott címmel és B. Jósika Miklós nevének zárójeles kiegészítésével jelent meg.)
- 18 Gerszi Teréz: A magyar körábrázolás története a XIX. században. Budapest, 1960. 146.
- 19 18. sz. jegyzetben id. tanulmány 151—152.
- 20 Dr. Szendrői János és Szentiványi Gyula: Magyar Képzőművészek lexikona. Budapest. 1915. 603.
- 21 20. sz. jegyzetben id. tanulmány 142. 47. sz. kép.
- 22 21. sz. jegyzetben id. könyv címképe.
- 23 22. sz. jegyzetben id. tanulmány 135. 30. sz. kép. — Emlény. 1841. kötetben.
- 24 23. sz. jegyzetben id. tanulmány 135. 29. sz. kép. — Emlény. 1839. kötetben.
- 25 Barabás Miklós Önletrajza. Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Biró Béla. Az 1843. év feljegyzése közt.
- 26 Szvoboda Gabriella: Josef Danhauser: Liszt a zongoránál. Művtört. Ért. 1981. 3. sz. 188—193.
- 27 Gerhard Pommeranz-Ljedtke: Moritz von Schwind. Leipzig. 1974. A könyv alcíme: „Maler und Poet”.
- 28 Pukánszky Béla: Német polgárság magyar földön. Budapest, é. n. 50.
- 29 16. sz. jegyzetben id. könyv 2. kiad. 100.
- 30 29. sz. jegyzetben id. tanulmány idevonatkozó megállapítása.
- 31 J. C. Aug. Heyse's Fremdwörterbuch. Leipzig. 1882. 423.: „Hypolitisch, sich unter Steinen aufhaltend.”

ZU FRAGEN DER BUCHGRAPHIK DER 30er — 40er JAHRE DES 19. JAHRHUNDERTS

* Der, die Buchillustrationen der 30er—40er Jahre des 19. Jahrhunderts behandelnde Aufsatz erforscht diejenigen Strömungen der bildenden Kunst des ungarischen Reformzeitalters, die zu der, mit dem Biedermeier gleichzeitig erscheinenden Romantik gehören. Die Illustrationsansprüche der sich verspätet an die europäische Almanach- bzw. Taschenbuch-Mode anschliessenden ungarischen Ausgaben wurden teils durch Werke heimischer Künstler befriedigt, die die Einflüsse der österreichischen, bzw. englischen Almanachillustrationen verarbeitet haben. Die bei österreichischen Meistern unmittelbar bestellten Kupfer- und Stahlstiche und die Wiederverwendung der grösstenteils aus dem Auslande entlehnten Platten haben dem gleichen Zweck gedient. So sind auf dem Wege der durch die Bedürfnisse herausgeforderten Möglichkeiten hauptsächlich die Werk eder österreichischen Künstler und die Schöpfungen aus dem fernerer West-Europa, die mit ein-zwei Jahren Verspätung von deutschem, französischen und englischen Gebiet eintrafen, zu uns gelangt und haben auf die Entwicklung der Kunst unseres Landes eine Wirkung ausgeübt. Die führende, vermittelnde Rolle haben in dieser Periode vorwiegend die gut informierten Verleger, bzw. Redakteure, manchmal selbst die Schriftsteller von europäischer Bildung gespielt. Ausser den Beweisen, die dafür im Aufsatz aus mehreren Gesichtspunkten erbracht worden sind, werden Kupferstiche aus dem Material dieses Zeitabschnittes

vorgestellt, der in der Forschung heute immer mehr an Wichtigkeit gewinnt.

Es werden einerseits die Kupferstiche dreier unbekannten, in ungarischem Auftrag angefertigten Zeichnungen von Moritz von Schwind, andererseits ein, nach einer Zeichnung von Károly Brocky ausgeführter Stich eines gleichfalls ungekannten Frauenporträts präsentiert. Dieses Frauenporträt trägt charakteristische Merkmale der Wiener Schaffensperiode des Künstlers ungarischer Herkunft.

Die Autor in macht hier — als Ergänzung zu seiner, in dieser Zeitschrift im Jahre 1978 erschienenen Arbeit „Der Illustrator Miklós Barabás” — das bis jetzt allgemein bekannte Oeuvre des Repräsentanten der ungarischen nationalen Kunst durch das Auffinden seiner infolge der Holzschnitt-Vervielfältigung namenslos gewordenen Schöpfungen noch vollständiger, wobei sie bestrebt ist, die Aufmerksamkeit auch auf die Erforschung dieses bisher vernachlässigten Gebietes zu lenken. Um ein vollständigeres Bild über das immer reger werdende Kunstleben der der Zeitperiode geben zu können, macht sie den Leser mit einer Form der in ein satirisches literarisches Werk gehüllten Kunstkritik bekannt, die sich mit der ziemlich durchschnittlichen Reaktion, die das Gemälde „Liszt am Klavier” von Josef Danhauser — ein Beispiel für die Verflechtung der Wiener Biedermeier-Romantik — in Ungarn ausgelöst hat, beschäftigt.

SZILÁDY KÁROLY (1795 – 1871) LITOGRÁFIA ARCKÉPCSARNOKA

Az első kecskeméti nyomdász, Szilády Károly nevét a hazai művészettörténetírás egyetlen vonatkozásban őrizte meg, s ráadásul tévesen. Hoffmann Edith hivatkozik rá így: „Barabás 1858-ban ezt írja Szilágyi Károlynak”. [1] Most már helyesen: a Szilády Károlynak írt s többször idézett Barabás sorok: „... az ilyen kis lithographiákról, mint kis aquarellekről végképpen lemondottam. Legcélszerűbb lenn' photographiroztatni és Rohn által kőre rajzoltatni”. [2] A névelírást máig makacsul átveszik Hoffmanntól, [3] aki a Szilády kortárs, ismert történész Szilágyi Sándor vezetéknévvel „ajándékozhatta meg” Sziládyt, a nyomdászt.

Az idézett levélrészletből kitűnik, hogy Szilády Károly litográfia(k), azaz kőrajz(ok) készítését kérhette Barabástól, aki viszont a maga munkája helyett azt ajánlja, hogy fénykép alapján Rohnnal csináltasson kőrajzot a nyomdász. Ő már nem vállalkozik ilyesmire. Az arcképek, pontosabban: a litográfia arcképek fénykép segítségével történő elkészíthetőségének korai fölbukkanása miatt szokták idézni Barabás fönti sorait. A festő, rajzoló Barabás és a nyomdász Szilády kapcsolata azonban sokkal több volt ennél. Az idézett levélrészlet együttműködésüknek csupán a végpontját, lezárását jelzi, hiszen Barabás korábban több kőrajzot elkészített Szilády részére is. Élő modell alapján, ülés után, anélkül tehát, hogy közvetítőül fényképet használt vagy használhatott volna, mint ahogy azt 1858-ban már javasolja Sziládynak. Ez a meg-

győződés később még inkább megerősödik Barabásban. „Sokkal inkább van hivatva a fényképészet a festészetnek segédkezet nyújtani, mint hogy attól halálos dőfést érdemelne.” [4]

Nézzük meg, hogy egyáltalán ki volt Szilády Károly és vajon milyen célra és kikről készített számára litográfiaikat Barabás Miklós? Csak Barabás dolgozott-e a kecskeméti nyomdásznak vagy esetleg más(ok) is? Ha igen, akkor kik voltak ezek, mikor és milyen munkát végeztek?

Szilády Károly így mutatja be önmagát: „Én Szilády Károly születtem Pesth Vármegyében helyheztetett Szalk. Sz. Márton Mező Városban, az oda való Prédikátor N. Tiszt. Szilády Péter és Cséppán 'Susánna Szüléim' től, 1795=dik Esztendő Februárius Hónapja 5=dik napján. — Apróbb iskoláimat Debreczenben a' helybeli Collégiumban végeztem; de nehéz hallásom miatt, melly húzamos betegség következtében 1804=ben esett reám, a' felsőbb tanulmányokat tovább nem hallgathatván, Szüleim gondoskodása a' Könyvnyomtatás Mestersége kitanulására Bétsbe küldött 1810=dik Esztendő tavaszán; mellyet ott elvégezvén, visszajöttem 1814=dikben ősszel, 's Pesten folytattam munkálkodásomat 1816=dik esztendő Octobere végéig. Ekkor Debreczenbe küldöttek Szüleim, az itt Édes Anyámról reánk néző Örökség' gondjainak viselésére, és Öreg Nagy Anyám tartására. A Debreczeni Typográfiában felvevődtem 1816=dik Eszt. Novembere



1. Barabás Miklós: Polgár Mihály, 1846



2. Barabás Miklós: Pap István, 1847



3. Barabás Miklós: Szilády László, 1852



5. Kiss Bálint: Kulifay Zsigmond, 1854

10=dik napján, 's itt voltam folyvást egész 1833=dik Eszt: Április utolsó napjáig; A' mikor, a'már elébb munkába vett, önnön magam számára állítandó Typográphiához szükséges Privilegium kieszközlése végett Debreczent ide hagytam. Ugyan azon esztendő September végén ismét vissza jöttem 's az egész télen munka nélkül itthon voltam. Egész Április 22=dikéig, 1834-ben, a'mikor Budára költöztem Feleségemmel 's gyermekeimmel együtt; 's ott az Universitas Typográphiájában munkálkodtam 1838=dik eszt: Április 22=dikeig; mely napon onnét Pápara költöztem mindenestől, az itteni új Typographiát felállítandó. — 1841=ben Martz hóban Kecskemétre jöttem, a' magam nevére kinyert privilegium mel-

lett itt a' nyomdát felállítandó; mely ugyan azon év Június 1 sőjén meg is nyitattott".[5] Szilády Károly három évtizede dolgozott már nyomdászként, mire önálló lett és mint „szabad könyvnyomtató” megnyitotta Kecskeméten „könyvnyomtató intézetét”. A nyomdászatban tehát már korábban is ismert Szilády Károly különösen kecskeméti munkálkodásával vív ki komoly rangot magának mind a nyomdászat, mind a magyar iskolai tankönyvkiadás s a magyar irodalomtörténet területén.[6]

„A kiadásában megjelent könyvek egy részéhez a szükséges metszeteket fia, Szilády József készítette... Később Barabás Miklóst kéri fel kiadványai illusztrációi-



4. Kiss Bálint: Kiss Bálint, 1853



6. Kiss Bálint: Fördös Lajos, 1854



7. Barabás Miklós: Szívós Mihály, 1855



9. Barabás Miklós: Fördős Lajos, 1856

nak megrajzolására" — írja Joós Ferenc, a Szilády Károlyról szóló monografikus tanulmányában.[6] Joós Ferenc idézett sorai is pontosításra szorulnak, de haladjunk sorjában. A kecskeméti Szilády nyomdában készülő könyvekhez — már a legelsőkhöz is — valóban szükség volt bizonyos metszetekre, képes és rajzos táblákra, magyarázó ábrákra és illusztrációkra. Annál is inkább így van ez, mivel Szilády számos tankönyvet kiadott, amelyek nem nélkülözhatték a megértést és tanulást egyaránt segítő-könnyítő képes táblákat s magyarázó

rajzokat. Ezek egy része valóban származhatott Szilády idősebb fia, a nyomdászatot németföldön tanuló és a magát a rajzolásban és a grafikai sokszorosításban egyaránt tökéletesítő József kezétől. Szilády Károly a 40-es évek második felében és az 50-es évek elején több levelében[8] is említi, hogy József fia hazaküldött és esetleg a nyomdászatban is alkalmazható rajzainak és „metszeteinek” mennyire örül. Levelek is valószínűsítik tehát, hogy Szilády József valóban készíthetett bizonyos munkákat az apja nyomdájából kikerülő termékekhez



8. Barabás Miklós: Tompa Mihály, 1855



10. Barabás Miklós: Katona József



11. Barabás Miklós: Révész Imre arcképe, 1857

(könyvek, aprónyomtatványok, falragaszok stb.). De hogy mely kiadványokban pontosan mely rajzok őrzik az ő kezevonását, azért is nehéz eldönteni, mert nem (vagy csak nagyon ritkán, kivételes esetben) tüntették föl a rajzoló — vagy a metsző — nevét. Szilády József munkáiból csupán egy-két igénytelenebb rajzocska maradt ránk,[9] de ezek önmagukban nem nyújtanak elég alapot a megjelentekkel való sikeres összehasonlításra. A kis igényű rajzocskák leginkább azt valószínűsítik, hogy az igényes nyomdász apa, fia munkáiból legfőljebb apró rajzolatokat, záródíszeket és sormintákat használhatott föl.

Szilády Károly megbízható, alapos szakismerete, körütekintő, a legapróbb részletekre is figyelő nyomdász szaktudása a könyvek formájára, alakjára, a betűk megválasztására, a szövegtűkrök kialakítására, a paginázásra, a külső- és belső címlapok esztétikus megjelenítésére, a szép, igényes kötésre és természetesen a mellékletek, képes táblák, betű- vagy szótáblázatok lehető legjobb kialakítására egyaránt kiterjedt. Sőt, még a kéziratok tartalmi csiszolására, javíttatására is. Alaposságát és minden részletkérdést fontosnak tartó pontosságát jól jellemzi az a levélrészlet, melyet a nyomdász 1842. április 27-én írt egyik tankönyve szerzőjének, Warga János professzornak, Nagykőrösre: „A' fametszetekre nézve kérem figyelmeztetni az ifjakat, hogy ne metszék a' finom vonalakat olly túlzott mélyen”. [10]

Szilády Károlynak fiához, Józsefhez írott leveleiből az is kiderül, hogy a könyvnyomtató élénken figyelte s naprakészen ismerte a nyomdászat és a hozzá kapcsolódó grafikai művészetek minden újítását. Nem győzte az önmagához képest kevés szorgalmú és kevésbé rendszerető

fiút arra kérni és buzdítani, ösztökélni, hogy mindent tanuljon meg, hiszen itthon majd a haza javára munkálkodhat és elsőül élhet az idegen országokban megtanult újdonságokkal. Szilády Károly még olyan nívumokra is fölhívja a fiú figyelmét (pl. az üvegnyomatra), amikről később kiderült, hogy a nyomdászatban egyáltalán nem használhatók.

A kecskeméti Szilády nyomdában a megindulástól természetes igény jelentkezett bizonyos rajzok, metszetek, magyarázó táblázatok és irodalmi kísérőrajzok, illusztrációk készíttetésére és könyvekben való közlésére. A könyvkiadásban már régóta szokásban volt a szerző arcképét adni a belső címlappal szemben. Szilády egy 1854. május 2-án kelt levelében írja: „Pár évvel előbb Szilády László úr arcképe lerajzolása alkalmával Szilády előadta, hogy a Papi dolgozatok könyvfüzetek egy-egy lelkész arcképével ellátva” [11] jelenjenek meg. Készítettet tehát litográfia arcképeket Szilády is, főleg református papokról.

Szilády Károly a legjobb minőségű köveket Németországból rendelte, s vitette Kecskemétre. Ha valamelyik művész elvállalta a megrendelt arckép ülés utáni kőre rajzolását, akkor a nyomdász elküldte neki a követ, majd megrajzolás után visszakérte. A követ a nyomatok elkészítése végett ő maga postáztatta, illetve hát: gondosan becsomagolva küldte postakocsival Bécsbe, legtöbbször a Reiffenstein és Rösch-féle nyomtatóintézetbe vagy Pestre, a Barabás levélrészletben is emlegetett Rohnhoz. Szilády az arcképmegrendeléseknél is gondos és precíz előkészítő munkát végzett, s minden részletre, a legapróbb részletkérdésre is személyesen ügyelt. 1855. június 29-én írja Vas Gerebennek, Pestre: „T. Tompa Úrnak be kellene fáradni Pestre Barabás Urhoz, kivel már régebben egyes-ségre léptem könyvemhez tartozandó arcképek kőre rajzolása iránt”. [12] Az elkészült litográfiákat aztán könyvekbe ragasztva [13] vagy külön, finom, nagy alakú kínai papírra nyomtatva egyedül, szőlóban is forgalmaz-



12. Barabás Miklós: Katona József



13. Rohn és Grund: Szilády László



14. Marastoni József: Szász Károly, 1864

ta. „Képeket is tettem a' pakétba, 's mivel ezek — az egy Kiss Bálint uréin kívül mind *élő papok* (kiemelés Szilády Károlytól) képei: reményilem elkelnek. — Kulifay és Fördös úr képei olcsóbbak.”[14] Stein Jánosnak Kolozsvárra, 1857. március 7-én az addig készítettett arcképek-ből küldött a nyomdász: Szilády László, Kiss Bálint, Fördös Lajos, Tompa Mihály—Szívós Mihály együtt, Kulifay—Fördös együtt. Tompa, Szívós és Fördös arcképeit fólióban disznyomatként is megküldte, önálló, csak arcképként való értékesítésre.[15]

Nézzük meg, hogy mely művészek s kikről készítettek kőrajz portrékat Szilády Károlynak. A szentesi születésű Kiss Bálint, a Nemzeti Múzeum Képtárának őre, ismert történelmi kompozíciók festője[16] a saját édesapját, Kiss Bálint volt szentesi református papot, a Tudós Társaság volt tagját, valamint Kulifay Zsigmond kunhegyesi és Fördös Lajos kunszentmiklósi ref. lelkészeket rajzolta kőre Sziládynak. Mind a nyomtatás minősége, mind pedig a könyvnyomtatónál elterjedt finom, pontozó modor miatt kiemelkedő jelentőségű az édesapjáról készült arcmás. A másik kettő viszont ismeretlen a magyar litográfiákkal foglalkozó szakirodalomban.[17] Kiss Bálint — amint Szilády hozzá írt levelei is tanúsítják — 1853—54-ben dolgozott a nyomdásznak. De mivel sem a könyvnyomtató, sem pedig az egyik szerkesztője, Horváth Döme nem volt igazán megelégedve az őszintén s valóságosan, szépítés nélkül megfogalmazott arcképekkel, így a továbbiakat a kor legismertebb és legfoglalkoztatottabb művészetől, Barabás Miklóstól kéri. „... könyveim szerkesztője teljességgel nincs velők (ti. Kiss Bálint munkáival) megelégedve, 's követeli hogy ezentúl Tek. Úrral rajzoltassam az arcképeket. Mivel nagy okom van szerkesztőm kívá-

natának eleget tenni, de más részről magam is nagyon jól látom Tek. Úr minden műveiből kitűnő utánozhatatlan élethűséget: bátor vagyok teljes tisztelettel azon kérdést tenni, hogy volna-e Tek. Úrnak ideje, 's kedve a' közelebbi nyáron *Két* arcképet részemre kőre rajzolni?”[18] Barabás 1854-ben ekkor még elvállalja, hiszen ismeri a megrendelőt, sőt, korábban dolgozott már neki. Kiss Bálint foglalkoztatása előtt Barabás három arcképet készített a kecskeméti nyomdásznak (Polgár Mihály, 1846., Pap István, 1847., Szilády László, 1852.). 1854—57 között tehát már másodszor és az elsőnél szorosabb munkakapcsolat alakult ki Barabás Miklós és Szilády Károly között. Joós Ferenc idézett megjegyzése tehát erre és csak erre az időszakra vonatkozhat. A Szilády—Barabás együttműködés második, huzamosabb időszakának művészeti emlékei: újabb Barabás litográfiák (Szívós Mihály, 1855., Tompa Mihály, 1855., Fördös Lajos, 1856., Katona József, 1856., Révész Imre, 1857., Katona József, 1860. — az 1856-os Katona arckép variánsa). A felsorolásból is kitetszik, hogy Fördös Lajos arcképét kétszer csináltatja meg Szilády. Kiss Bálintéval „nem lévén megelégedve” ismételtlen kőre rajzoltatja a lelkészt Barabással. A Kiss Bálint-féle Fördös portréval kapcsolatban azonban más probléma is fölmerült, amit Szilády az 1856. február 28-án kelt levelében Barabásnak is jelzett. Fördös Lajos „... azon képe, (me)lyet Kiss Bálint úr rajzolt, 's melyet még eddig ki sem használhattam *Censurái akadályok miatt* (kiemelés tőlem — S. Gy.) többé már nem is lesz használható.”[19]

Igen tanulságos együttnézni az egyazon arcról készült kétféle portrét. Természetesen Barabásé a tetszetősebb, a kor elvárásainak és ízlésének megfelelőbb s egyúttal a

valóságtól is messzebb távolodó. A megrendelő tetszését is annyira megnyerték a Barabás-féle szép és elégedett, kerek portré arcok, hogy a saját arcását is megrendelte a festőnél. „... két fiam sokszori unszolására elhatároztam magamat arra, hogy kedvökért egyszersmind magamat is életnagyságban Tek. Úr által lefestessem — ha ugyan ezt elvállalni szíveskedne: a' sors ebben is akadályoztatott, mert a' cholerea nállunk ki ütvén aug. 5—12 kéig éppen házam körül szedte legjobban áldozatait az előkelőbb lakosok közül, 's ily körülmények között, miután gyermekeimtől távol csak egyedül lakom itthon, nem tartanám tanácsosnak házamat s nyomdátam magára hagyni.” (1855. augusztus 22.) A levél megírása utáni 14. napon Barabás le is festi pesti műtermében a könyvnyomtatót. Az elkészült arckép (olaj, vászon, 66 × 53 cm, Katona József Múzeum, Kecskemét, leltári szám: 56.2.) hátsó oldalára ragasztott cédulán így tudósít Szilády: „E képet festette Pesten Barabás Miklós, 1855^k évi September 5-dikén, négy órai ülés alatt, épen 60 év és 8 hónapos koromban, mert születtem 1795-ben február 5-dikén”. A mű elkészülte után alig másfél hónappal, 1855. október 28-án Szilády így írt festőjének a képről:

„... most író szobámban alkalmas helyen lógg, helybeli s vidéki látogatóim kritikájának kitéve; de a' kik egy szájjal erősítik, hogy a' kép hű és tökéletes”. [20] Valóban így van: Barabás arcképei tökéletesek még a hűség rovására is. [21] Barabás modelljeinek, arckép megrendelőinek a nagyobbik része egyébként is igyekezett a legvonzóbb arcát a festő elé pózolni, s Barabás megfelelt az elvárásoknak.

Barabáson és Kiss Bálinton kívül Szilády még Maras-toni Józsefet foglalkoztatja 1864-ben Szász Károly arcképének a kőre rajzoltatásával. Barabás, a kecskeméti könyvnyomtató által is szeretett és kedvelt mester nyilván nem vállalta a Szász Károly arcképre vonatkozó megrendelést, hiszen kétszeri, huzamosabb együttműködés után már 1858-ban Rohn-t javasolja maga helyett.

Szilády Károly, a „magyar nyomdászok nesztora” a könyveiben kiadott s szülőbő forgalmazott litográfia arcképekkel nyomdászként és megrendelőként a magyar kőrajzolás XIX. századi történetének eddig föl nem fedezett személyisége.

Sümei György

JEGYZETEK

- 1 Hoffmann Edith: Barabás Miklós. Bp. 1950. 52.
- 2 Lásd: i. sz. j.
- 3 Vö.: Beke László: Fényképezés és képzőművészet. Művészet Magyarországon 1830—1870 I. 162.
- 4 Barabás Miklós: Festészet és fényképezés. Koszoru, 1863. 26. sz. 612.
- 5 Szilády a kéziratos önéletrajz végére még odairta: „ezt írtam Április 24=dikén 1833. Debreczenben. Az utoljót (a + utáni részt) írtam Kecskeméten”. — Az önéletrajz eredetije: Bács-Kiskun megyei Levéltár, Kecskemét város levéltára, Szilády Károly nyomdájának anyaga (ezentúl: BKmL). Az eredeti kéziratot teljes terjedelmében közli: Szilády Károly emlékkönyv. Szerk.: Tóth Sándor. Kecskemét, 1981. 2—4. (ezentúl: Szilády Emlk.). Az önéletrajz első részét pontatlanul, nem betűhíven közölte a kecskeméti Szilády nyomdáról szóló monografikus tanulmányában Joós Ferenc. Joós Ferenc—Fenyvessiné Góhér Anna: Az első kecskeméti könyvnyomda története és kiadványainak bibliográfiája 1841—1918. Bács-Kiskun megyei Katona József Könyvtár, Kecskemét, 1959. 9. (Ezentúl: Joós—Fenyvessiné, 1959.)
- 6 Szilády Károly kecskeméti nyomdájának kiadványait, ill. azok címléírását lásd: Joós—Fenyvessiné, 1959. 37—92. — Szilády Károly irodalmi kapcsolatairól, levelezéséről, a kecskeméti nyomda munkájáról-működéséről részletesen szintén lásd: Joós—Fenyvessiné, 1959. 5—36. és Kőhegyi Mihály: Tompa Mihály kapcsolata a kecskeméti Szilády-nyomdával. Cumania VI. Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Közleményei. Kecskemét, 1979. 181—196. 1. (A továbbiakban: Kőhegyi: Tompa—Szilády, 1979.)
- 7 Joós—Fenyvessiné, 1959. 28.
- 8 Szilády Károly levélmásolatait a Bács-Kiskun megyei Levéltár, Kecskemét város levéltára, a Szilády Károly nyomda anyagában

- őrzi. A Conceptek felíratú kötetekben a lapok számozatlanok, de a levelek minden esetben keltezettek. (Ezentúl: BKmL, Conceptek.)
- 9 Katona József Megyei Könyvtár, Kecskemét, Szilády Károly hagyatéka.
- 10 BKmL, Conceptek.
- 11 BKmL, Conceptek.
- 12 BKmL, Conceptek.
- 13 A Vasárnapi Újság egy 1857. augusztus 16-i (33. sz. 334.) híradása szerint: „Megjelent: Különféle viszonyokra vonatkozó papi dolgozatok szerkesztő Fördös Lajos, kecskeméti reform. lelkes. X. füzet. (Révész Imre szép kiállítású arcképével.)”
- 14 Szilády Károly levele Fraenkel Bernát miskolci könyvárusnak 1857. március 1-én. BKmL, Conceptek.
- 15 BKmL, Conceptek.
- 16 Kiss Bálinthoz lásd Zádor Anna monografikus tanulmányát: Kiss Bálint 1802—1868. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. Bp. 1952. 24—47. — Kiss Bálint Emlékkiállítását legutóbb a debreceni Déry Múzeum rendezett (1978. március 18.—április 17.).
- 17 Vö.: Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Bp. 1960. 155.
- 18 Szilády Károly levele Barabás Miklósnak, 1854. május 2-án. BKmL, Conceptek.
- 19 BKmL, Conceptek.
- 20 BKmL, Conceptek.
- 21 Vö.: Hoffmann Edith i. m.; Fejős Imre: Vörösmarty arca. Bp. 1956. 24—25. Sümei György: Katona József múlt századi arcképei. Cumania VI. Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Közleményei. Kecskemét, 1979. 119—136.

FÜGGELÉK

Képek jegyzéke

1. Barabás Miklós: *Polgár Mihály*. — Barabás 846. — Ny. Walzel Pesten. Katona József Megyei Könyvtár, Kecskemét (a továbbiakban: KJmKvtár); Magyar Történelmi Képcsarnok (MTKcs), ltsz.: 8/1942. Gr. Irod.: Márkosfalvi Barabás Miklós Önéletrajza. Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Bíró Béla. Kolozsvár, 1944. (Ezentúl: Barabás: Önéletrajz) Művek jegyzéke: 2877.; Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Bp. 1960. Katalógus: 273. (A továbbiakban: Gerszi, 1960.); Sümei György: Szilády Károly arcképcsarnoka. Forrás, 1982/5. 72—76. (Ezentúl: Sümei, Forrás, 1982/5.)
2. Barabás Miklós: *Pap István*. — Barabás 847. — Nyomt. Engel M. Pesten. KJmKvtár; MTKcs, 54.239.

- I.: Barabás: Önéletrajz, Művek jegyzéke: 1208 „Pap István vámosi lelkész Cfl.20.; Sümei, Forrás, 1982/5.
3. Barabás Miklós: *Szilády László*. — Barabás 852. — Ny. Walzel A.F: Pesten. KJmKvtár; MTKcs, 4162.
- I.: Barabás: Önéletrajz, Művek jegyzéke; 1392.; Gerszi, 1960. Katalógus: 338.; Sümei, Forrás, 1982/5.
4. Kiss Bálint: *Kiss Bálint*. — Kiss B. 853. — Nyomt. Frank J. M. Pesten 1853. KJmKvtár; MTKcs, 2788.
- I.: Zádor Anna: Kiss Bálint 1802—1868. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, Bp. 1952. 24—47.; Gerszi, 1960. Katalógus: 155.; Sümei, Forrás, 1982/5.
5. Kiss Bálint: *Kulifay Zsigmond*. — Kiss B. 854. — Gedr. b. M. Bäcker Wien.

KJMKvtár

I.: Sümegi, Forrás, 1982/5.

6. Kiss Bálint: *Fördös Lajos*. — Kiss B. 854. — Gedr. b. M. Bäcker Wien. — Melléklet a Papi dolgozatokhoz. Kiadja Szilády Károly Kecskeméten.

KJMKvtár

I.: Sümegi, Forrás, 1982/5.

7. Barabás Miklós: *Szívós Mihály*. — Barabás 855. — Nyom. Reiffenstein és Rösch Bécsben. — Melléklet a Papi dolgozatokhoz. Kiadja Szilády Károly Kecskeméten.

KJMKvtár; MTKcs, 29/1939. Gr.

I.: Sümegi, Forrás, 1982/5.

8. Barabás Miklós: *Tompa Mihály*. — Barabás 855. — Nyom. Reiffenstein és Rösch Bécsben. — Melléklet a Papi dolgozatokhoz. Kiadja Szilády Károly Kecskeméten.

KJMKvtár; MTKcs, 4430.

I.: Barabás: *Önéletrajz, Művek jegyzéke*: „1565. TOMPA MIHÁLY egy lapra”, 1583 Tompa Mihály lith. Solo, egyedül” Gerszi, 1960. Katalógus: 359.; Sümegi, Forrás, 1982/5.

9. Barabás Miklós: *Fördös Lajos*. — Barabás 856. — Nyom. Reiffenstein és Rösch Bécsben. — Kiadta Szilády Károly Kecskeméten.

KJMKvtár; MTKcs, 1510.

I.: Barabás: *Önéletrajz, Művek jegyzéke*: „1600 Fördös Lajos lith.”; Gerszi, 1960. Katalógus: 102.; Sümegi, Forrás, 1982/5.

10. Barabás Miklós: *Katona József*. — Nyom. Reiffenstein és Rösch Bécsben.

KJMKvtár

I.: Barabás: *Önéletrajz, Művek jegyzéke*: „1670 Katona József lith.; 2989 Katona József vázlat”; Sümegi György: Katona József múlt századi arcképei. Cumania VI. Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Közleményei. Kecskemét, 1979. 119—136.; Sümegi, Forrás, 1982/5.

11. Barabás Miklós: *Révész Imre arcképe*. — Barabás 857. — Nyom. Reiffenstein és Rösch Bécsben. — Kiadta Szilády Károly Kecskeméten.

KJMKvtár; MTKcs, 8122.

I.: Barabás: *Önéletrajz, Művek jegyzéke*: „2996 Révész Imre lith.”; Gerszi, 1960. Katalógus: 281.; Sümegi, Forrás, 1982/5.

12. Barabás Miklós: *Katona József*. — Nyom. Reiffenstein és Rösch Bécsben.

KJMKvtár

I.: Sümegi György: Katona József múlt századi arcképei. Cumania VI. Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Közleményei. Kecskemét, 1979. 119—136.; Sümegi, Forrás, 1982/5.

13. Rohn és Grund: *Szilády László*. — Rajz. és nyomt. Rohn és Grund Pest, 863. — Barabás 1852^{kl} rajza után újra.

KJMKvtár; MTKcs, 4163.

I.: Sümegi, Forrás, 1982/5.

14. Marastoni József: *Szász Károly*. Marastoni Jos. 1864. — Nyomt. Engel és Mandello, Pesten, 1864. — Kiadta Szilády Károly Kecskeméten 1864.

KJMKvtár; MTKcs, 54.1116. és 11.197.

I.: Sümegi, Forrás, 1982/5.

*Szilády Károly Kiss Bálinthoz és Barabás Miklóshoz küldött leveleiből**

21^a Nov.

(1852.)

Kiss Bálint Úrnak Pestre Képfestő.

Lakása a Nemzeti Múzeumban 29 és 30k számok alatt.

Tegnap este kapott becses levelében kért 200 péld. nyomtatványt még ma áthozatom Zaboliné asszonyság-

* A leveleket a BKmL, Conceptek fölratú kötetei őrzik. Leírásuk a Kőhegyi Mihály (Kőhegyi: Tompa—Szilády, 1979) által közölt levelek szerint.

tól — hova miért vivék el tőlem: nem tudom; holott nálam is jó helye lett volna, ha már egyszer itt akarták hagyni — 's mivel azok N. tiszt. Esperes Úrnak korábbi meghagyása következtében 50—50 péld.t tartalmazó csomókba vannak igen jól bepakolva, ezeket fel sem bontom, hanem 4 illy köteget fogok még e' héten felküldeni egyenest Eggenberger Úrhoz, kinek boltját az én szokott fuvarosaim már eléggé ismerik, midőn ellenben Tek. Úrnak olly helyen fekvő lakára, hol ők nem járnak, aligha lessz valamelyik hajlandó vinni. — A' fuvarbért, szokott módon Eggenberger Úr fogja kifizetni, mi végre méltóztassék ötet előre értesíteni. — Ugyan azon alkalommal magam részről is küldök Eggenberger Úrhoz most kijött könyvemből egy csomót.

Tiszteletre méltó ősz atyjának arczképét hogy szerencsem leend megnyerhetni: azon valóban örvendek. Azon könyvet azonban, melyhez ezt mellékelni szándékom van, több rendbeli sürgető munkáim miatt, már csak a' tél közepe táján bocsáthatom sajtó alá; azért az arczkép kinyomtatása is már nem annyira sürgető.

A' kisebbszerű képeknek saját könyvsajtomon történhető kinyomtatása tárgyában tett becses ajánlatát örmel fogadom, 's adandó utasítását hálás szívvel veendem, már csak tudni vágyás és szakombani tökéletesülés tekintetéből is. — Meg kell azonban itt jegyezmem, hogy ha ezen kőrajz *beetelés* által történik, 's ez nem eléggé mélyre hat: az eredmény nem fog jól sikerülni; mert az igen *seicht* fametszetről is a' mi magyarhoni nyomóink csak másolatot tudnak előállítani; 's épen azért nyomtatják a' fametszvényekkel illusztrált munkákat külföldön. — A' Buchelrucke Journálban többször olvastam, s próba lapokat is kaptam Lipcséből *Friedlein* 's mások chemitypirozott dolgozataiból; de az illyeneknek tökéletes tisztaságban kinyomtatása könyvsajtón, nálunk még csak; *pirum desiderium*.

Egyébiránt N. Tiszt. Uraatyja arczképeit csak hadd nyomtassa most ki Walzel Úr, miután erről már rendelést tettem nálla; de egyszersmind arról is, hogy 35 darabot nagy 4edrétben, Chinai papíron külön nyomasson, melyből 30 darab Tettes Úré; 's kérem Walzel Urat ideje korán figyelmeztetni, hogy ezen 30 példt el se küldje hozzám, hanem mihelyt kész leend adja át Tettes Úrnak. — Az 5 péld. enyim marad, izten jóakaróim közt rámába foglaltatás végett kiosztásra.

Magamat nagy becsű hajlamiba ajánlott teljes tisztelettel maradok.

28. Febr.

(1853.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak, Képiró Pesten. Nemzeti Múz. 29,30 szám

Múlt évi Nov. 21-kén bocsátott levelemben kértem, hogy ha tisztelt Uraatyja képét köre rajzolni méltóztatik, az Walzel Könyvnyomó Úrnak átadni méltóztassék. — Walzel Úrnál én még Octóber 14 kén tettem rendelést arról, hogy e' rajzhoz szükséges követ készítse el Tettes Úrnak ugyanazon hó 18 dika körül Pestre leendő visszatéréséig; átvéve pedig majdan a rajzolt követ, nyomasson reá, a' már előtte tudva lévő nagyságú, és minőségű papírosra 750 kisebb és 35 nagy 4edrét példányt (ez utóbbiakat Chin. Velinre). — De hogy mi lett e' dologból; mind e' napig sem tudom; mert Walzel sohasem válaszolt; én pedig az itt székelő Pest Solt Megyei Főnökség által December hó elein reám bízott. Adó-összeírást és kivetést tárgyzó külön külön féle és nagy számú Tabellák kiállításával, úgy szinte egy más sürgető munka elkészítésével, annyira el valék foglaltatva, hogy figyelmemet e' tárgyra nem fordíthatám. (Most miután mind ezeket bevégeztem, 's majdan már azon könyvnek nyomtatásához kezdetek, melyhez a' czimzett képek melléklendők lennének: fel kell fognom a' dolog elejtett fonalát, 's mivel Walzelnek magának hasztalan írniék — mert nem válaszol —: bátor vagyok Tettes Urat bizodalommal megkérni, legyen szives e' tárgy mibenléte ... Walzelnél kérdést tenni, 's rólla engemet értesíteni.

Ha netalán Walzel még a' követ sem készítette 's adta volna át Tettes Úrnak: akkor méltóztassék ötet egé-

szen elmellőzni 's majd *Frank* könyomónál teendek rendelest a' szükséges kő előállítására 's kinyomtatására. — Meg kell vallanom hogy én *Walzel* jellemét különben sem szeretem, 's ez alkalmat szívesen felhasználom tőle szabadulásra, — annyival inkább, mert az épen most sajtom alatt lévő *Don Quichotte* 2 dik Darabjához 8 képet szándékozok *Frank* Úr által készíttetni, kinek becsületeségét 's ügyességét több felől hallottam.

Egyébiránt jövő *Martius* hó 13 dikán magam is szándékozom *Pestre* felmenni, ha ugyan a' most járhatatlan utak addig annyira javulandnak, hogy a *Czeplédi Gyorskocsi* megkezdheti rendes útját. — Ugyan akkor lesz szerencsém *Tettes* Úrnál személyesen leróni tiszteletemet — ki különben is állandóul maradok őszinte tisztelője.

6^a Márt.

(1853.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak, *Academ. historiai Képiró*
Pesten a *Nemzeti Múzeum* épületében 29—30. sz. alatt

Épen most vett becses leveléből méltó bosszankodással olvasom *Walzel* kártekonny hanyagságát, minél fogva már két rajzot rontott légyen el. *Tettes* Úrnak jogában áll munkájáért kármentesítésre ötlet törvény útján 's szorítani, — mihez hasonlót épen most tesz vele *Magyar Mihály* könyvtárus Úr is; ki *Walzel*ről sok igazságot tudna mondani. —

Ugyan ő ajánlotta nekem *Don Quichotte* 2 dik kötetéhez való 8 kép *lythographirozására* az ügyes *Rohn* Urat; melly célra az eredeti rajzokat magában foglaló 2 kötet német könyvet most küldöm fel *Magyar M. Úrnak*. A' nyomtatást *Frank* Úr eszközözlendi, *Rhon* Úr személyes felügyelése alatt. — Ennél fogva ha ő reá méltóztatik bízni az arczkép elkészítését, az én megnyugvásommal is legjobb helyre fog esni a' munka.

De hogy czinbe *graviroztassék* az arczkép, 's azután könyvsajton nyomattasson ki; megvallom, ezzel nem vagyok egészen kibékülve; mert hosszú tapasztalásomból tudom, hogy akár fába, akár czinbe sajtó alá *gravirozott* arczképen nagyon bajos, talán lehetetlen is olly jól tisztán és finomul előhozni az árny és fényvonalakat, mint a' követ rajzolt útján. — De ha lehetne lenne is: tökéletes tiszta nyomatos rendes könyvsajton, a' mi magyarhoni nyomtatóink nem fognak kiállítani tudni; legalább az én különben elég ügyes nyomóm, *nem*; pedig jó vassajtom van. — Továbbá: miután a' szóban forgó arczképből mindössze is csak 785—790 nyomat szükséges; 's ez 750 példban nyomtatandó könyv tartalmához képest *sok évre* elég is: nincs okom miért maradandó táblát kívánni; mert a' *Papidolgozatokat* én *újra* többé nem nyomatom, hanem inkább az előre haladó idő szelleméhez alkalmas újabb meg újabb *predikációkból* álló füzeteket adok ki.

Ragaszkodnám tehát inkább csak olly kőrajzhoz, mint a' *Papidolgozatok* 3^a füzetében *tiszt. Szilády László* Úr, melly kevesebbe is kerül; mire pedig figyelmeznem kell, mert biz az efféle egyházi könyvekben mi haszon sincs; kiadására fordított költség is csak apránként szálalíngózik be több év lefolyta után.

A figyelmeztetése a' czím-metszésre nézve azonban kedvesen veszem; mert czélomban van egy kis természet históriát apró gyermekek számára, mintegy száz darab apró állatképekkel kiadni, — mellynek szövege már rég kezemnél van, de a' képecskék *lythographiroztatásbeli* nehézsége miatt mindég háttérbe szorult. *Rohn* Úr ezeket talán eszközölheti, miről *Pesten* majd magam is beszéllek vele.

Tisztelettel kérem azért *Tettes* Urat, legyen szíves az arczképet még egyszer köre rajzolni; mi most aligha legjobban nem sikerülend, miután *Omne trinum perfectum*. — *Rohn* Úr fogja eszközölni mind a' szükséges kő előállítását; mind kinyomtatását *Frank* Úrnál — *Pestre* menetelemkor erről is rendelkezni fogok.

Magamat becses hajlamiba ajánlott teljes tisztelettel vagyok.

17^a Jún.

(1853.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak, *Képiró* Pesten

Tiszt. Kiss Pál Úr testvérétől tegnap vett levél következtében itt küldök megboldogult nagytiszt. édes atyjok végtiszteletére tartott beszédekéből 30 borítékos, és 20 borítékaltalan péld. —

A' többi is már készen áll nállam; de a' sok esőzés által megrongált utak miatt nem küldhet be érte tiszt. Úr. Különben hozzá, saját rendelete szerint, csak 150 borítékos és 200 borítékaltalan lesz küldendő; a' többi itt marad 's általában lessz kiosztandó a' megküldeni ígért utasítás szerint.

Frankl könyomónál ott léteimkor már készen állott *Tettes* Úr számára a legelső nyomatokból 30 arczkép vagy 4 edrésben, mellyhez még 10-et utólagosan nyomatni rendelte meg nála; 's árát ennek is kifizettem. Reményem, ezóta mind a 40 példt átküldte *Tettes* Úrnak, mert erre nagyon megkértem. A' többi magammal mind elhoztam.

Magamat becses hajlamiba ajánlott tisztelettel vagyok.

14 Sept.

(1853.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak, *Képiró* Pesten

Pestről Nógrád 's *Hont* megyébe utazva csak e' hó 10 kére érkeztem *Pestre* vissza; de részint a' hosszú utazásbani eltörődés, részint az idő rövidsége miatt egészen megelégedkeztem *Tettes* Úrnál tiszteletemet újra tenni, — miről ezennel bocsánatot kell kérnem.

Most tehát alázatosan kérem, méltóztassék becses sorai által tudatni velem, mit kelljen tennem, a' célba vett képnek lehető legjutányosabb módon kiállítására? Mint ott léteimkor említém, én kész vagyok nem csak a' *Rohn* Úrtól kapható kőnek megvételére, hanem a' nyomtatásnak Bécsben leendő eszközzésére is; de mivel e' cél elérése *Tettes* Úr jártasabb nállamnál: alázatosan kérem, méltóztassék ebben nekem segédkezet nyújtani annyiban, hogy mind *Rohn* Úrtól a' követ magához hozatni, mind a' *lythographirozást* Bécsben elrendelni helyetlem szíveskedjen. — Az erre kellő költségek fejében előlegesen ide zárok 35 pft-ról szóló *Anweisungot*, mellyet *Eggenberger* könyvtárus Úr szíves leendő kifizetni, mihelyt nálla bemutatni méltóztatik. — A mi ezenkívül még hátra maradna, azt is a' rajzok honoráriumával együtt hálás köszönetem mellett megküldeni el nem mulasztandom, mihelyt a' képek kezemhez jutnak; sőt ha tetszik parancsolni; előbb is.

Miután a két kép egy köre lessz rajzolandó, 's annál fogva mindkettő egy nyomattal eszközölhető; ezt én magam költségkímélés tekintetéből nagyon czélszerűnek látom; de hogy a' két képnek egymástól távol állása se papír vesztegetést ne okozzon, se könyvem lapjához képest kicsiny ne legyen: ide zárok egy pár be nyomtatott lapot, melly megmutatja a' kép papírosának szükséges nagyságát. Illy nyomatra 768 példányra lessz szükség — (noha T. Fördös Úr arcképiből csak 350-et szándékoztam nyomtatni) de mivel 35 példt *Chinai Velinre* vagy 4 edrésben is szeretnék kapni, *Pon duckal* [?] épen úgy mint *Tek. Úr* édes atyjáé volt: már azt nem tudom, ha ezeket lehet é ön állólag nyomtatni; ha nem lehet, ám nyomassanak azok is *egy papíron*, úgy is jó barát é két két pap, hadd álljon képük is egymás mellett.

A' *Rhon* Úrtól veendő követ pedig méltóztassék *Tettes* Úr magánál megtartani további használatra — azon esetben, ha a' rajz leköszörültetvén róla, *Rohn* Úr azt vissza nem akarná venni.

Magamat jó indulataiba ajánlott tisztelettel maradok.

4^a Oct.

(1853.)

T. Kiss Bálint Úrnak Pesten!

Tiszt. Kulifay Sigmund Úr a' közelebb múlt napokban nállam levén jelentí, mikép *Tettes* Úr szíves vala az ő arczképét is lerajzolni, melly alkalommal 25 péld. külön nyomatra 5 pftot adott légyen át. — Miután pedig én magam szándékozom illy nyomatot mindenik képből 35—35 darabot eszközölni, mellyből én kívánók nekik kedveskedni, 's ezt tudtára is adám: 5 pftját vissza fizet.

tem neki. — Ennél fogva a' két arczkép kiállítására Teffes Úrnál már 40 pft van általam előlegezve.

E' két arczképet azonban egészen *önállólág* kérem nyomatni, a' két tisztelendő Úrnak saját kívánságukhoz képest is. — Ha tehát a' két kép egy köre lessz rajzolandó, méltóztassék azt a' könyomóval kétfelé metszetni; azért így is együtt veheti be a' sajtóba 's egy nyomattal létesítheti mind kettőt. Olly megjegyzés mellett, miszerint az első nagy 4 edretű Chin. papír nyomtatás után, a' megküldött muestra szerinti 8-adretre t. Kulifay Úr képeből 750-et, t. Fördös Úrét pedig csak 360-at nyomasson. — Ha netalán ezen kétfelé metszése a' könek, 's ha bár egy sajtóban is egyszeri nyomtatás végett, de két darabból álló papírnak berakása kisse szaporátlanak tetszene a' könyomó előtt, 's annál fogva mint két külön nyomott képet kívánna díjaztatni: ez esetben nem bánom, ha a' 8-adret mindenikből 750-et nyomtat; csak hogy a' muestra szerinti distantiát megtartsák a' képek között, hogy általam utóbb kétfelé metszelve, mindeniket az illető könyv eleibe lehessen kötetni. Azt különösen kérem, hogy mindenik arczkép alá méltóztassék a' lythographiát, apró de csinos és jól olvasható betűkkel ezt is oda íratni; „Melléklet a' Papidolgozatokhoz.” — Kiadja Szilády Károly Kecskeméten

Főfő dolog levén nállam az, hogy ezen vállalatomba ne csak bele ne bukjak, hanem mennyire lehet belőle hasznót is húzzak: ennél fogva kérem a' nyomtatást akkép eszközöltetni — már akár Bécsben, akár Pesten Frank Úrnál, hogy mentül kevesebbe kerüljön a' kiállítás. — Teffes Úr b. eml. édes Atyja arczképeinek *nyomatása*, 750 p 8 adretű szép fehér és jó erős Velinen 35 p. 4 edretű Chin. papíron 28 pftba került Frank Úrnál, mint épen most előkeresett árjegyzékéből látom. Hogy ennél többbe fog kerülni a' két kép nyomtatása, a' hozzá adandó — különben is most már nem olly drága — papír többsége tekintetéből: ezt magam is belátom. De Bécsben olcsóbb kiállítás várható, főleg ha egy nyomattal történik mind a' két kép.

Bécses tudósítását e' tárgyban bizodalommal kikérve teljes tisztelettel maradok.

20. Oct.
(1853.)

Teffes Kiss Bálint Úrnak acad. képviső Pesten.

Folyó hó 17 kéről kelt becses levele következtében jelentem, mikép a' képekre csak a' *jövő évi* József napi Pesti vásárra lessz szükségem, mivel az illető könyveket addig már úgy sem bocsáthatom ki. — A' kívánt muestra lapokat pedig ide zárom. Ezek nyomán könnyen meghatározható mi távolságra kelljen állani az arczképeknek egymástól — ha t. i. egy köre rajzoltatnak — hogy 4 edretben együtt akkép lehessen nyomtatni, hogy könyvem leveleivel egyezők legyenek. — De a' dísznyomatoknál hogy 4 edretben Chin. papíron mint b. eml. édes Atyjának külön nyomtatú arczképei voltak már nem tudom hogy történhet a' nyomtatás, mert a' képeknek mindenestre önállóknak kell lenni, 's Tondruckkal([?]), mi pedig nagyobb tért kíván, nagyobb szélelt a' papírnak, mint a' könyvekbe való 8-adretnél. — Meg lehet azonban, hogy a' lythograph ezt eszközölni tudja. Különben ezen 35 díszpéldány kedviért én nem tehetek annyi áldozatot, hogy mind a' két képet 8 adretben *külön* nyomassam; mert becses levelében megírt, Bécsi lytogr. számítása szerint egy kép 33 pft. 30 xrbá kerülven (t. i.: 750 p. 8° a' 4 f. = 30 ft. 35 p. 4° száza 10 pfttal, tehát darabja 6 Xrral = 3 f 30 xr.) így a' két kép, *külön nyomtatva*, 67 ftba jőne; mi csupán a' nyomtatásért rám nézve felette sok. Ellenben a' két arczképet egy kövön egy nyomattal, *negyedretnél* papíron (mi által mindeniktől 750—750 8° péld. lenne) 7 ftjával számítva százát: 51 f. 30 xron nem lenne sok. De hol lessz ekkor az önállólág kívánt 35 díszpéld. ? — ez az a' mit én meg nem foghatok, 's miről a' lythograph által leendő felvilágosíttatást Teffes Úrtól bizodalommal kérem — figyelembe véve egyszersmind azt is, hogy Fördös Úr arczképiből csak 360 8° és 35 4° példányt óhajtanék kapni — ha t. i. költség kíméléssel történhet.

Ezeknek nyomtatási áráról tehát határozott sommás kimutatást méltóztassék a' könyomótól előre kérni, 's azt velem annak idejében közleni — Mellyet is várva, teljes tisztelettel vagyok.

11. Jan.
(1854.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak, Akad. képviső Pesten.

Múlt évi October 20 kán bocsátott levelemben jelentem, mikép Kulifay és Fördös Urak arczképeikre f. évi Józsefnapi vásárra lessz szükségem. De miután a' körülmények megengedék az ezekhez tartozandó könyvekhez korábban mint reménylém, kívánatos volna előttem az arczképeket február végére kaphatni meg azért, hogy a' könyveket befűzetni, bepakolni 's még József napi elővásárra Pestre fel is küldni lehessen; mert csak az ily vásári alkalmakkal lehet a' pakétoakat legkönnyebben 's legolcsóbban szétszállíttatni az egész országba. Nagyon kérem azért Teffes Urat, a' két arczkép rajzát méltóztassék mielőbb elkészíteni, 's azok kinyomtatását oly módon eszközölni, hogy legfőlebb február végére kezemhez juszanak, a' hozzájuk való melléknyomatokkal együtt.

Tiszt. Kulifai Úr arczképiből mindenestre 756 darab kell a' muestrál már megküldött 8 adretben, e' mellett 35 péld. díszkiadás nagy Chinaí papíron. T. Fördös Lajos Úr képiből ugyan 400 péld. is elég lenne 8 adretben, a' 35 péld. díszkiadás mellett. — De ha egy körül egy papírra történik a' nyomtatás, 's árára nézve különbség nem lenne legalább *felette csekély*, nem bánom ha Fördös Úrét 756 darabot fognak nyomtatni 8 adretben. De február végére minden esetre meg kell kapnom.

Ezek után legközelebb Szoboszlói ref. lelkes Szivós Mihály Úr arczképét szándékozom kiadni, ki a' közelebb jövő nyáron Szalk Sz. Mártoni pred. ipa látogatására el fog jöni családjával együtt, 's ez alkalmattal Pestre is felmenendő lessz.

Főlebbi kérésem megújítása mellett, magamat becses hajlamiba ajánlott teljes tisztelettel maradok.

29 Január
(1854.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak, Akadem. képviső Pesten

Egy ismeretlen alkalom által tegnap kapott, 's f. hó 17 kéről kelt becses leveléből örömmel olvasom, hogy még e' hó végére szíves leend elkészíteni mind a' két arczképet, ebben tehát megnyugthatok, de kinyomtatása tárgyában nem oly könnyen; mert ismerem a' lythographok halogatási rendszeröket. Ezenkívül meg arról sem vagyok tisztában, hogy mennyibe fog már e' két kép kinyomtatása kerülni, a' közelebb, (f. hó 11^{ken}) bocsátott levelem értelmében. Erről mindenestre határozott sommás kimutatást óhajtanék a' lythographtól *előre* nyerni; minek eszközésére Teffes Urat, még *October 20 kán* bocsátott levelemben különösen megkértem. Ebbeli kérésemet tehát most ismét megújítom; mivel elkerülhetetlen szükségem van, a' könyv árának meghatározhatása végett (mellyet mindenkor ki szoktam nyomtatni a' borítékon) a' ráfordítandó *minden költségek* előleges tudomására.

A' két képért eső 50 pft honoráriumról most is szívesen küldenék Anweilungot, de nem tudom ki által fizettetni ki, mert 5 Pesti könyváros közül (kiknél t. i. Verlagbeli könyveim bizományban vannak) még egyik sem küldte be szokott újévi számolatát, 's így nem tudom melyiknél lessz annyi pénzem; bizonytalanért pedig gyöngédtelenségnek tartom bármelyiket is háborgatni. Postáni pénzküldést meg mikor csak lehet elkerülöm. Egyébiránt a' napokban felmenendő lessz egyik jó ismerősöm, kitől az 50 pftot bizonyosan felküldöm.

Szükség még itt megemlítenem, mikép legelsőben is, (és pedig már a' jövő hó közepe táján) azon könyv készüld el, melyhez t. Fördös Úr képe lessz melléklendő: azért is ha a' nyomtatás külön történik, legelőször is azt méltóztassék elkészíttetni.

A' főlebbi kért költségekről tudósítást várva tisztelettel maradok.

10^a Febr.
(1854.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak Academ Képiró Pesten.

Folyó hó 7 kéről kelt becses levele nem csekély meglepetéssel juttatá eszembe korábbi levelemben tett ígéretemet, 's az elszalasztott időt és alkalmat. De bocsánatot reménylek, ha a' dolog valóságát őszinte megírom. Január közepe óta ugyanis annyira el valék foglalva részint a' közelebb kijött Gyászestekre való (vo) P. dolgozatok IV^k füzetének szétküldözésével, 's minden pakét mellé az illető könyvárosoknak jegyzőkönyvi kivonatok és levelek írásával, — részint az ép illy időben meggyülemelni szokott mindenféle nyomdai megrendelésekkel, hogy a szó szoros értelmében *teljesen* megfeledeztem a' kép ügyiről 's Teffes Úrnak tett ígéretéről. — S most, tudakozódásom után esik értésemre, hogy a' múlt levelemben említett ismerősöm Pestről már régen vissza is tért — 's így nincs egyéb út hátra, mint postán küldeni fel a' pénzt, mit ezennel teljesítek is.

Jelen leveléből érte, hogy a' nyomtatási öszves ár 45 pftra menne; az általam előlegezett 40 ftból pedig e' célra már csak 35 f. jut; ennél fogva ennek kipótlására 10. — a kétrendbeli rajzért pedig 50 — tehát együtt 60 pfot ide zárva küldök — oly alázatos kérésem mellett, hogy az ön álló képeknek 35—35 példában leendő kinyomtatását is — még pedig a' lehető legdíszesebben (de ha utóljára nyomtatnak, nem tudom hogy lessz ilyen!) — Bäcker Úrtól különösen megkívánni méltóztassék, már ha némi árpótlás mellett is, mit utólagosan is *tüstént* kifizetni el nem mulasztandom. Egyszersmind ötlet oda utasítani, hogy a' nyomatok tökéletes bevégezése után, mind a' követ, a' rajta levő (sérelemtől megőrzendő) rajzzal együtt, mind a' nyomtatott példányokat egy ahoz való ládában küldje a' vasúton egyenest ide Kecskemétre az én Címem alatt. — Kár volna ezeket előbb Pestre Teffes Úrhoz küldeni azért, hogy ott, bárha átnézve is, ismét bepakoltassanak és a' vasútra kiküldessenek — mi nem csak fáradságos, hanem újabb költséget is okozna. — A' legközelebbi József napi Vásárra nekem Pestre különben is okvetetlen fel kell mennem, a' mikor viendek magammal példányokat Teffes Úr számára is e' képekből. Valamint a' követ is újabb rajzra, annak idejében bármikor felküldhetem.

22 Febr.
(1854.)

T. Kiss Bálint Úrnak, Képiró Pesten N^o 30.

Tegnap reggel megkaptam sértetlenül a' képeket, és a' követ magában foglaló ládát, melyet hogy Teffes Úr fel sem bontott Pesten, mutatá tartalma. Én is csak annak gyanítása miatt bontám fel, hogy a' külön nyomatok nagyobb papírosuk miatt abban lesznek 's épen ott voltak, Teffes Úrhoz szólni itt fekvő levéllel, az árjegyzékkel és 3 kis pakli fekete pastellel, melyeknek nagyobb része el vala töredezve, mert a' kő mellé tetetvén ott csak úgy lötyögött. — Ezeket tehát majd egy kis skatulába téve alkalmilag felküldém Magyar Mihály Könyváros Úrhoz, hogy szolgáltatssa át Rohn Úrnak, vagy Teffes Úrnak.

Bäcker Úr árjegyzékének öszvege 51 f. 's mivel az utóbb postán küldött 60 pftról csak 10 ft megy át a' Teffes Úrnál nyomtatásra volt 35 pfthoz, e' szerint még 6 ft van hátra, melly öszveget méltóztassék jelen útatványom bemutatása mellett Magyar M. Úrtól felvenni. —

A' képek rajza tiszta, gondosan kivitt mű, de bíz a' lenyomatok közt elég hibásakat, 's főleg a' nagyobb példányiak közt elpiszkoltakat találtam. Sok helyen látszik ezekben a' mocskok kidörgölése. Miből látom hogy Bäcker Úrnak nem tiszta kezű nyomatója van. — Közelebbi vásárkor Pestre felmenve, viendek Teffes Úr számára egy példát mindenikből.

A' követ tartalmazó ládát itthon meleg szobában bontván fel, észre vettem, hogy a kő megizzadt, 's mikor a' rajta volt papírosokat, noha nagy vigyázattal, felvettem, a papírosok közt volt néhány apró fűrészpör rá hullott a' képekre, 's úgy oda ragadt, hogy lefújni, sőt még ruhával könnyededen letörölni sem lehetett. — Kérem

méltóztassék tudtomra adni, ha vizes vagy faolajos ruhával kell-e megtörölgennem, hogy a' követ, szépen megtisztítva eltehessem? — T. Fördös Úr képből alkalmasint későbbet még nyomatomnak kell vagy 400 példt, mi Pesten is megtörténhet.

Becsés tudósítását kikérve tisztelettel vagyok.

2^a Máii
(1854.)

Tek. Kiss Bálint Úrnak, Képiró Pesten.

Pesten létemkor szíves vala megígérni, mikép szólni fog t. Kronperger Úrral a' Különbféle viszonyokra vonatkozó Papi dolgozatok 2-dik füzetének közelebb letiltott 2-dik kiadása iránt, melly könyv 1 ső kiadása 1850-ben nyomtatott, 's akkor a legkisebb ellenvetés nélkül megengedett kibocsátása.

Mint hogy ugyan ezen füzet számára készíttettem Tiszt. Fördös Úr (mint azon füzet szerzője) arczképét: annál fajnozsabban esik könyvem letiltatása, mivel azzal együtt ez is veszendőbe menne. — Bátor vagyok azért Teffes Urat újra alázatosan megkérni, méltóztassék ez ügyet felkarolni 's t. Kronperger Úr segélyével kivinni, hogy legalább mutattassanak ki azon helyek könyvemben, melyek a' kibocsáthatást gátolják. — Úgy velem ezeknek vagy kihagyása, vagy az illető lapoknak módosítással újra nyomtatása által a nehézségeket elháríthatom, 's mentve leendek olly tetemes kártól, melly az egész füzetnek, képpel együtt leendő elvetéséből reám háromlana.

Ki magamat becses hajlamiba ajánlott tisztelettel maradok.

2^a Máii.
(1854.)

Tek. Markosfalvi Barabás Miklós Úrnak,
Cs. kir. Academiai képiró (lakása ezidőszertint:
Pest, Feldunasor, Nákóház, szemközt a' lánchíddal)

Pár évvel ezelőtt, K. K. Halasi ref. lelkész Szilády László Úr arczképe lerajzolása alkalmával, volt szerencsém Teffes Úrnak előadni, mikép én, *Papidolgozatok* cím alatt, időről időre újabb könyv-füzeteket szoktam kiadni saját költségemen, mindeniket egyegy lelkész arczképével ellátva. — Szilády László Úr a' 3^k füzethez volt mellékelve; a' 4^k füzethez jött szentesi lelkész 's esperes néhai Kiss Bálint Úr képe, saját fia által körerajzoltatva. — Ez utóbbi kép után még két más élő lelkész képét is rajzolt részemre, t. Kiss B. Úr, a' következő füzetekhez, 's ezek már ki is vannak nyomtatva; de könyvem szerkesztője teljességgel nincs velök megelégedve, 's követeli h. ezentúl Teffes Úrral rajzoltassam az arczképeket.

Mivel nagy okom van szerkesztőm kívánataak eleget tenni; de más részről magam is nagyon jól látom Teffes Úr minden műveiből kitéendő utánozhatatlan élethűséget; bátor vagyok teljes tisztelettel azon kérdést tenni, ha volna-e Teffes Úrnak ideje 'kedve a' közelebbi nyáron két arczképet részemre kőre rajzolni? — ugyanazon nagyságban mint volt a' Halasi lelkészé, 's pedig mind a' kettőt *egy kőre*, hogy ennél fogva a' nyomtatás kevesebbe kerülne.

A' főlebb említett t. Kiss B. Úr által rajzolt két képhez használt nagy fólió alakú lythogr. kőnek árát én fizetvén ki, ez mint tulajdonom itthon nállam van, jó erős faládban elpakolva. 'S ezt ohajtanám Teffes Úr által is használtatni, leköszörültetvén a' most rajta levő két képet.

A' rajzolandó képek közül egyik rég meghalt egyéné, 's olajfestésről történe a' másolat; — a' másik élő lelkész képe lenne. Másik tiszteletteljes kérdésem az, hogy egy arczképért mennyi tiszteletdíjjal méltóztatik határozni? — Ezt ugyan, jól érzem nem kellene egy művészről kérdeznem; de miután az én vállalatom csak protest. lelkészekre szorítkozott, annál fogva csekély jóvándelmű: általam ehez mérendő, 's ugyan ezért netalán elégtelen tiszteletdíjjal teljességgel nem akarnám Teffes Úr ca érzetét (művészetét) megsejteni. —

Legegyenesebb útnak látom tehát azt, ha Teffes Úr önmaga határozandja meg munkája díját, melyhez aztán biztosan alkalmazkodhatok mind most, mind jövődében. —

Ki becses választát alázatosan kikérve tisztelettel vagyok.

28 Febr.
(1856.)

Teffes Barabás Úrnak, képviső Pesten

Tiszt. Fördös Lajos Úr — az általam kiadatni szokott Papidolgozatok című könyv szerkesztője, Kecskeméti lelkészé elválasztatván Sz. Györgykor ide jön lakni. Azon képe, melyet Kis Bálint Úr rajzolt, 's melyet még eddig ki sem bocsáthattam Censurái akadályok miatt: többé már nem is lesz használandó, miután ti. Fördös Úrnak nemcsak lelkési állomásában, de ábrázatán is a' bajusz és szakál levétele által változás történt: azért ezt újra kell rajzoltatnom 's nyomtatnom. — Mivel pedig oly értesítést nyertem közelebb t. Fördös Úrtól, hogy Martius hó 3 dikán Pestre fog utazni, 's bizonyos dolgai végett 4 és 5 dikben is ott tartózkodni: ez alkalmat használandó, felkértem őt, hogy Teffes Urat látogassa meg, 's képét engedje lerajzoltatni. Ő ennél fogva bizonyosan meg fog jelenni Teffes Úrnál, 's kérem hogy őt az én költségemre lerajzolni méltóztassék, — 's e' célra egy Medián 4

edrért ívnyi nagyságú lytogr. követ előre elkészíttetni méltóztassék. — Ez most magában fog nyomtatni, még pedig alkalmasint nagy Auflagban. De kérem a' képet addig fel nem küldeni nyomtatás végett, míg nem én magam tudósítandom erről Teffes Urat. — Szükség még azt is megjegyezni, mikép a' kép alatti aláírás mind meg fog változtatni, — de hisz' ez a' lythograph dolga leend. — Reiffenstein 's Társ. Uraknak már felküldtem a' nyomtatási illetőséget, miről szóló nyugtájuk kezemnél is van. Addig is míg személyesen tehetném tiszteletemet, magamat hajlamiba ajánlott tisztelettel maradok.

29 April.
(1857.)

Teffes Barabás Miklós Úrnak Pesten

Feldunasor Wieser ház 2^k emelet

E' pillanatban vevén azon tudósítása miszerint Tiszt. Révész Imre Úr Debreczeni reform. lelkész, holnap Pesten leend, kinek arczképét közelebb kijövendő könyvemhez csatolni óhajtanám. — E' tárgyban szinte most írok neki, megkérve őt h. Teffes Urat meglátogatni szíveskedjék, — mit ha tesz: méltóztassék őtet az én költségemre kőre lerajzolni, azon nagyságban, mind az eddigieket tettsett elkészíteni, — 's ennek megtörténtéről eagem majdan tudósítani — Tisztelettel maradok.

LITHOGRAPHIEN-PORTRAITGALERIE VON KÁROLY SZILÁDY (1795—1871)

Károly Szilády war eine interessante und für die Nachwelt bedeutungsvolle Persönlichkeit der ungarischen Typographie, Buchkunst und Graphikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Szilády hat seine Studien im Reformierten Kollegium von Debrecen (Debrezin) fortgesetzt, da aber eine starke Verschlechterung seines Gehörs infolge einer, in der Kindheit erlittenen Krankheit auftrat, gaben ihn die Eltern — anstatt in eine höhere Schule — in die Drucklehre. 1810—1814 hat er in Wien, 1814—1816 in der Universitätsdruckerei in Pest, von 1816—33 in der bedeutendsten provinziellen Druckerei, in Debrecen gearbeitet. Ab 1833 hat er um eine selbständige Druckerei, um ein eigenes Privileg ersucht, was ihm aber nur ein Jahrzehnt später zuteil wurde. Von 1833—38 arbeitet er wieder in Buda, in der Universitätsdruckerei, später gründet und organisiert er die Druckerei der Reformierten Hochschule von Pápa, die ein selbständiges Privileg erhalten hat.

Er kann schon auf eine drei Jahrzehnte lange Tätigkeit zurückblicken, als er im Jahre 1841 das Privileg doch erhält und im selben Jahr seine erste selbständige Druckerei in einem der Marktflecken der Tiefebene, in Kecskemét errichtet. Eine selbständige Druckerei hat vor Károly Szilády in der Stadt Kecskemét nicht existiert. Während der, in der Geschäftsführung seiner Kecskeméti Druckerei verbrachten drei Jahrzehnte war er dauernd bestrebt, auch den Ansprüchen der Einwohnerschaft des Marktfleckens Genüge zu tun, unabhängig davon, was für einer Glaubensgemeinschaft der Betreffende angehörte. Drucksachen im Kleinformat, Inserate, Grussformeln, Tanzordnungen usw. liess er ebenso gern und mit der gleichen typographischen Sorgfalt anfertigen, wie die hauptsächlich für die niederen und höheren reformierten Schulen gedruckten Schulbücher.

Die Textillustrationen, bebilderten Tafeln und gewisse Stiche in den Schulbüchern haben sich für die bessere Veranschaulichung des Schulmaterials und für die Erleichterung des Lernens als notwendig erwiesen. Ein Teil der in den Büchern vorkommenden Zeichnungen, Abbildungen und Illustrationen wurde wahrscheinlich von József Szilády, dem älteren Sohn von Károly Szilády angefertigt, der die typographischen Kenntnisse und die Kunst der graphischen Vervielfältigung auf deutschem Boden erlernte. Die an den Sohn geschriebenen Briefe von Károly Szilády (die Abfassungen, „Concepte“, sind erhaltengeblieben) beweisen eindeutig, dass sich der Kecskeméti Typograph über die kleinsten Einzelheiten seines Berufs ständig informiert hat. Károly Szilády hat Wert gelegt, dass zu seiner Bücherserie „Arbeiten von Geistlichen“ — in dieser gab er Werke reformierter Prediger heraus — auch Porträt-Lithographien angefertigt wurden und zwar von den bekanntesten Künstlern seiner Zeit. Zuerst gab er Miklós Barabás einen Auftrag (Lithographien-Porträts von Mihály Polgár, 1846, István Pap, 1847, László Szilády 1852), später bestellt er Werke bei Bálint Kiss, (Bálint Kiss, 1853, Zsigmond Kulifay 1854., Lajos Fördös 1854.), wonach er wieder Barabás beauftragt (Mihály Szívós 1855., Mihály Tompa 1855. Lajos Fördös 1856, József Katona 1856., 1860., Imre Révész 1857.) von dem er auch sein eigenes Porträt anfertigen lässt. Nach der verhältnismässig schnellen Verbreitung der Photographie, (ab Ende der 1850er Jahre) nimmt Barabás kaum eine Bestellung für Steinzeichnung-Porträt entgegen. Die letzte Lithographie lässt Szilády im Jahre 1864 von József Marastoni über Károly Szász anfertigen. Die von ihm ausgeführten 14 Steinzeichnungen bilden eine kleine Sondergalerie in der Geschichte der ungarischen Lithographie des 19. Jahrhunderts.

KMETTY JÁNOS RÉZKARCAALBUMA 1920-BÓL

Kmetty Jánosnak 1920 decemberében egy rézkarcalbuma jelent meg. Ezt az albumot eddig eredeti formájában nem találtuk, s így nem tudtuk biztosan megállapítani, hogy a mesternek akkoriban készült sok rézkarca közül melyek kerültek bele. Amikor az album keletkezésének történetét — a Bartók Béláról készített rézkarc portré keletkezésének történetével együtt a Bartók-centenárium esztendejében — próbáltuk földeríteni több érdekes utalást találtunk arra, hogy az album megjelent, hogy a közönség milyen kiállításon láthatja, s hogy miként juthat hozzá. Ezeket az utalásokat az 1920 decemberében megjelenő újságokban, főképp a baloldali polgári szemlélethez híu napilapokban (a Pesti Naplóban, az Újságban, a Magyarországon, A Hétben) találtuk. Belőlük tudtuk meg, hogy az album tíz lapból áll, hogy a fedőlapját is díszíti egy motívum, s hogy a művész hetvenöt példányt ad közre belőle. Egyébként az album kiadása teljesen Kmetty János magánvállalkozása volt. Az újságok arról is hírt



2. Önarckép



1. Önarckép (Az album címlapja)

adtak, hogy az album lapjait kiállításon bemutatták: az Írók és Újságírók Köréhez tartozó Otthon Klub-nak egy külön termében szerepeltek kilenc festő, illetőleg egy iparművész műveinek társaságában. Sajnos, ezekből a különben érdekes és fontos újsághírekből nem lehetett megállapítani, hogy valójában mely lapokról volt szó, azaz hogy csak néhánynak a címét tudtuk meg belőlük. Az Újság az Önarckép, a Koncert és a Levétel a keresztről című lapokat említette meg.

Elek Artúr 1921 januárjában a Nyugatban részletes ismertetést írt Kmetty Jánosnak akkoriban elkészült rézkarcairól, az albumban elhelyezettekről éppúgy, mint a Bartók Béláról készülről, de cím szerint nem említette őket. Az ő ismertetéséből megtudtuk, hogy két önarckép volt az albumban, s hogy Elek a legsikerültebbnek a Koncert címet viselő lapot találta. De inkább csak elvi jellegű megjegyzéseket fűzött az album lapjaihoz. Szerinte voltak olyanok, amelyek viszonylag „gyors kézzel” készültek, és vázlat állapotúak maradtak. Ezt azzal magyarázta, hogy Kmetty „nem rögtönző művész, és súlyos keze nem alkalmas a könnyed, játszi hatások kiaknázására . . . Keresgélő kéz az övé, és ahogy körültagogatja a formákat . . . abban inkább az akarat érzik, mely szinte



3. Női fej



4. Tabán

fogcsikorgatva igyekszik kitapintani a test formáiban a jellemző és a részleteket összefoglaló vonalat". Kmettynek a háromdimenziójú és szerkezetes formalakítás iránti készségét hangsúlyozta.

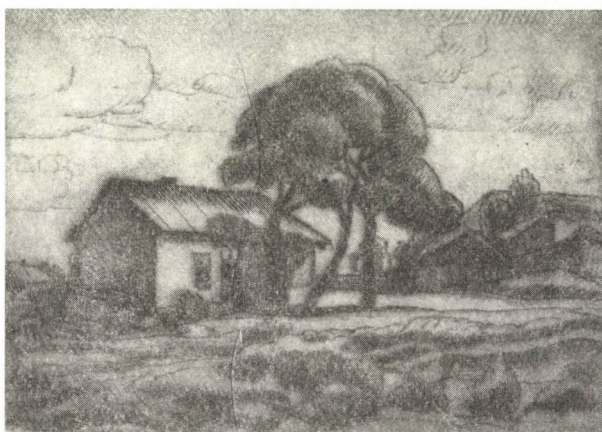
A napilapoknak az a közlése, hogy az album hetvenöt példányban jelent meg, két lap azonosítását tette lehetővé az addig címükről megismert négy lapon kívül. A Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményében szerepel két lap, olyan amelyen Kmetty írásával a 25/75-ös és a 66/75-ös sorszám olvasható, s mind a két lapon ott van a mű címe és a művész aláírása. Mózes kihirdeti a tizparancsolatot volt az első és a Menyemenetel a második lap. Mind a kettő hidegtűvel készült. Ez az eljárás megfelelt a Bartók Béla rézkarc portréján látott technikának is. A Bartók-portréről maga Kmetty János mondotta el, midőn személyesen fölkerestem őt ez ügyben, hogy Bartók lakásán tett látogatásai során ceruzával vázlatokat készí-

tett a muzsikusról, s e vázlatok alapján otthon saját műtermében hidegtűvel karcolta fémre az arcmást, következőképp nem kellett maratnia a fémlapot.

Elek Artúr, aki a húszas évek elején több ízben foglalkozott Kmetty rézkarcaival, 1922-ben a Nyugat decemberi számában szintén kifejtette, hogy Kmetty a „rézkarc nemei közül ma is csak a legegyszerűbb és egyben legnemesebb technikáját, a pusztá tűvel (dry point) való rézkarcolást műveli, mely alapjában véve nem egyéb, mint elfinomított rajz, ennek a kifejező módnak keretében is teljesen meg tudja érzékíteni művészi szándékait... Egyénisége, annak minden vonzó keménysége és merevsége — hajthatatlansága — teljesen kifejeződik ezekben az apróságokban.”

1981-ben — a kutatás akkori állása szerint — két önarcképről (egy kisebb és egy nagyobb méretűről), a Koncert, a Levétel a keresztről, a Mózes kihirdeti a tizparancsolatot és a Menyemenetel című lapokról volt megközelítő pontosságú ismeretünk.

Mint hogy nem találtunk közvetlen utalásokat az album lapjairól, kénytelenek voltunk tágabb összefüggésekben vizsgálni Kmetty grafikus tevékenységének a húszas évek elejére jutó részét, remélve hogy majd a köz-



5. Tájkép



6. Téli táj



7. Női akt

vetett utalások segítenek minket. Ismét Elek Artúr írásaitól kaptunk segítséget. Ő fokozott figyelemmel kísérte a hazai grafika ügyét, és szeretettel támogatta annak előbbre jutását. Amikor 1922 januárjában Kmetty közös kiállítást rendezett Csorba Gézával a Belvedere (Művészeti Részvénytársaság) kiállítóhelyiségében (Budapest, Váci u 11/b), Elek Artúr bevezetőt írt a katalógushoz. Ennek műtárgyjegyzékében a festményeken kívül Kmetty huszonhárom rézkarcát tüntették fel. Talán utóbbiak között voltak az album rézkarcai is (a méreteket, sajnos nem közölték, s csak maguk a címek nem lehettek elegendők az azonosításhoz). A Bartók-portré a 106. tételszám alatt szerepelt.

Abban az időben, amikor a belvederében rendeztek kiállítást Kmettynek a Nyugatban Elek Artúrnak írása jelent meg Magyar rézkarcok címmel. A szerző sajnálatos állapotban állapította meg, hogy a képzőművészet különféle ágai közül a grafikai művészet virágzik ki legnehezebben. Példákat is idézett: Munkácsytól egyetlenegy befejezetlen rézkarc maradt ránk, miközben francia kortársa Manet „a grafika eszközeivel is nem egy halhatatlan művet” alkotott. Megemlítette azt a kísérletet, amellyel a Könyves Kálmán Kiadó próbálta „rácsábítani” nagy festőinket a grafika legalább egyik, a festménnyel nagyjában rokon ágára, a litográfiára. E próbálkozás nyomán meg is jelent Rippl-Rónai Józsefnek, Ferenczy Károlynak, Fényesnek, Glatznak és más művészeknek egy-egy színes könyomatú lapja, de ez a vállalkozás sem jutott túl a pusztá kísérleten. Megemlítette a Magyar Grafikusok Egyesületét is, amely 1921-ben alakult azzal a céllal, hogy segítse a magyar művészi grafika népszerűsítését, de ez a vállalkozás sem érte el a célját. Elek Artúr mégis biztatónak látta a grafika jövőjét. Egyfelől a grafikai lapokat könnyebb létrehozni és értékesíteni, másfelől — szerinte — a művészekben önmagukban is munkálkodik egy „belső ösztönzőerő”. Több jeles művészegénységet megjelölt, akinek „példája nyomán más tehetséges fiatalok is egyre behatódva foglalkoznak grafikával”.

Ilyen példaadó egyéniséget látott Kmetty Jánosban, de mert a Nyugatban már ismertette az 1920-ban megjelent rézkarcalbumot, vele nem kívánt részletesebben foglalkozni, csupán megjegyezte, hogy „azóta ez a törzsökös művész nagyot haladt technikai tekintetben is”. Reményeiben addig jutott Elek Artúr, hogy megállapította: „újjászületése és egyben első fölvirágzása kezdődik ná-

lunk a rézkarcnak”. Állítása igazolásaként az Aurora műkereskedelmi részvénytársaságnak a kiállítását idézte, mert — szerinte — ott a közönség tájékoztatást kaphatott „a fiatal művészek addigi eredményeiből és jövőendő lehetőségeiből”. Kmetty után Szőnyi István rézkarcairól írt Elek Artúr. Megemlítette, hogy Szőnyi is „pusztá tüvel dolgozik” (vagyis hidegtüvel), de Kmettyvel ellentétben ő „kevésbé mérlegel, nem igazgat, nem töpreng annyit, hanem neki ered és indulattal, hévvel rögzíti meg a képzeletében életre kelő alakzatokat”. Aba Novák Vilmos és Derkovits Gyula rézkarcaival foglalkozott még részletesebben, s mivel a fiatal Derkovits grafikai tevékenysége összefonódott a Kmettyhez fűződő kapcsolataival, most idézzük Elek Artúrnak az órá vonatkozó megállapításait: Derkovits „autodidakta, iskola is, művészi gyakorlat is kevés van mögötte, azért a művészi tudása is jelentékenyen kisebb amazokénál. De érzése — művészi érzése — úgy tetszik, mindeniküknél mélyebbről buzog fel... Nagy komponáló tehetség rejtőzik ebben a művészen, és várja megérését, tehetségéhez méltó alkotásokban való megtelejesülését.”

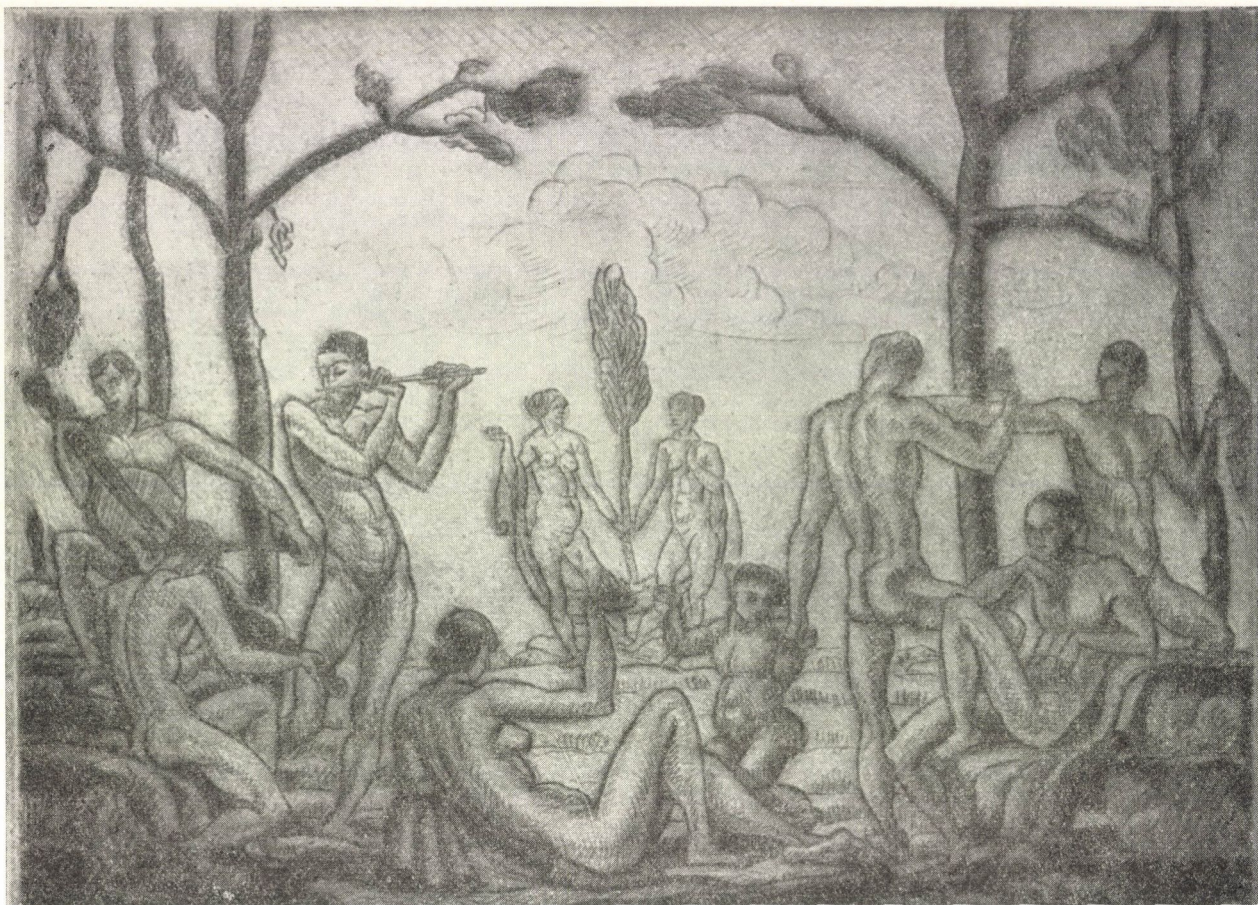
Derkovits Gyuláné Mi Ketten című könyvében megemlékezett férjének a Kmetty János mellett végzett rézkarcolói munkálkodásáról is: „1920 telén Gyula Kmetty műtermében jár aktraajzolásra. Kmettytől kapja az első rézlemez és karcolótűt, s tőle tanulja meg a karcolás technikáját. Első hidegtüvel karcolt rajza egy önarckép. Kmettynek lehúzó gépe is van, és amikor Gyula elkészül a karccal, felviszi hozzá. Kmettynek nagyon tetszik az első lenyomat, és biztatja Gyulát, hogy folytassa tovább a karcolást.” Egyébként Derkovits Gyuláné szintén megemlékezett az Írók és Újságírók Körének Otthon Klubjában 1920 decemberében rendezett kiállítását, Derkovits ugyanis ott — valószínűleg Kmetty ajánlására — festményeivel és rajzaival szerepelt.

Az eddig előadottakból is kitetszik, hogy rézkarcalbumának megjelenése idején Kmetty nagyon elmélyülten dolgozott e műfajban, s tevékenységének nyoma maradt az utána következő nemzedék munkásságában is.

Közben 1921-ben a Magyar Írás című folyóirat 3. számában a címlapon és két belső oldalon Kmetty János linóleummszete volt látható, s egy h-i monogrammal jelzett szerzőtől rövid elemzést közöltek Kmetty grafikáiról. 1922-ben pedig a 3. számban újabb linóleummszeteket közöltek s Raith István és Bor Pál rövid ismertetőt írtak s megemlékeztek Kmettynek a Belvederében rendezett kiállításáról.

A Magyar Írást a benne található Kmetty-művek reprodukcióin és Kmetty-értékeléseken kívül azért is fontos megemlítenünk, mert 1922-ben a folyóirat II. évfolyamának 4. számában Kmettynek figyelemre föltételezhető érdemes írása jelent meg Víta a művészetről címmel. Nyílt levélben fejtette ki véleményét azzal a vitával kapcsolatban, amely Hevesy Ivánnak a Nyugatban 1921-ben és 1922-ben megjelent írásai nyomán támadt, és széles körben foglalkoztatta a forradalmi hagyományt őrző hazai művésztszadalmat. Hevesy írásának címe: A művészet agóniája (1921), A művészet reinkarnációja (1922). A vitához Kmettytől kívül Bortnyik Sándor, Kosztolányi Dezső, Jemnitz Sándor, Raith Tivadar és mások is hozzászóltak.

Hevesy írásaiban a századforduló után kibontakozó avantgarde törekvéseknek, illetőleg az „izmusok”-nak éles kritikáját találjuk. Szerinte a futurizmusnak, a kubizmusnak, az expresszionizmusnak stb. nincs erkölcsi irányuk és célzatuk. „A művészetnek csak egyik követelményét teljesítik, az esztétikait... a kifejezésből hiányzik az etikai, tehát a kollektív hatóerő... az individualizmus tombol bennük, egy pillanat ellenőrizhetetlen kifejezési formájában” — olvashatjuk megállapításai között. Szerinte az izmusok már nem új erőt, hanem dekadenciát jelentenek, és szerepük „egy új kollektív szellem derengése” idején érdektelenné válik. Kmetty vitatja Hevesy állításait. Tévedésnek minősíti azt, hogy a művészet csak a kollektív szellem szolgálatában éledhet föl újra. Kmetty szerint Hevesy tévedésének az a forrása, hogy őt egyoldalúan szociális szempontok vezetik, s elfogult a művészet irányában.

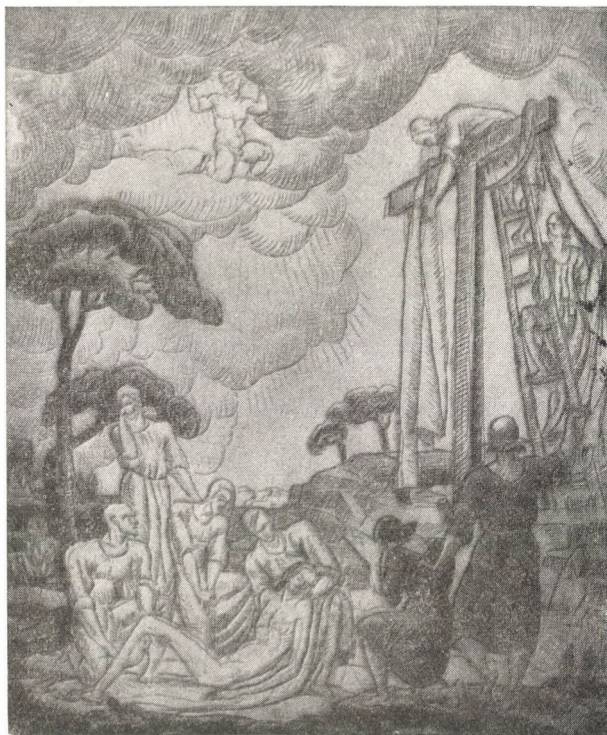


8. Koncert

Kmetty szerint a művészet önmagában hordja a saját etikáját, ha jó, és semmiféle szempontból sem erkölcsös, ha rossz. Jó pedig csak esztétikai úton lehet. A művészetnek megvan a maga etikája, s ezzel az etikával a maga helyén gazdagítja a társadalmat. A művészet Kmetty szerint sem önmagáért való. A művészetnek is van erkölcsi célja, de a művészet csak a műalkotással juthat el valamely erkölcsi magaslatra, s a műalkotáshoz csak esztétikai erőfeszítések árán érkezhetsz el.

Nagyon rövid részleteket idéztünk Hevesytől is, Kmettytől is, mégis sikerült talán rámutatnunk arra, hogy Kmetty — aki a Tanácsköztársaság idején Nemes Lampérth Józseffel közösen forradalmi plakátot készített, a Tanácsköztársaság bukása után belső emigrációba kényszerült, s kilátástalanul nézett a jövő elé — következetes maradt addigi alkotói magatartásához. Nem tagadta meg kifejezőeszközeinek az avantgarde művészetből (a kubizmusból) táplálkozó gyökereit. A forradalmi művészetrel, illetőleg az avantgarde művészettel szemben (amelynek ő híve volt) mindenfelé bizalmatlanságot látott. A hivatalos művészeti élettől nem várhatott megértést. Az az élesebb ítéletű értelmiségi réteg, amely figyelemmel kísérte törekvéseit, alig jelenthetett számára anyagi támaszt. Ilyen körülmények között fordult fokozott érdeklődéssel a rézkarcolás felé, és adta ki albumát.

Többször említettük, hogy az album megjelenése idején karcolta fémre Bartók Béla arcképét is. És amiként figyelemmel kísérte a modern képzőművészet elvi és gyakorlati kérdéseit, illetőleg a nyilvánosság előtt lezajló vitáit, akként figyelemmel kísérte a zenei élet eseményeit s azon belül a Bartók Béla körüli eseményeket is. Amikor a Bartók-portré dolgában személyesen fölkerestem a meszt, arról is meggyőződhettem: ő 1920-ban és máskor is kereste az alkalmat, hogy hallhassa Bartók zenéjét, kívált



9. Levétel a keresztről



10. Mózes kihirdeti a tízparancsolatot

ha a zseniális muzsikus maga adta azt elő. Különösen jól emlékezett Bartóknak 1920-ban hallott hangversenyeire.

1920-ban a Zeitschrift für Musikwissenschaft című lipcei zenetudományi lapban megjelent Bartók Bélának A hunyadi román nép zenedialektusa című tanulmánya. (Magyar nyelven már előbb kiadták itthon.) Ez a trianoni békekötés tragikus következményeit sínylő hazai közönség körében félreértésekre adott okot. Bartókot azzal vádolták, hogy román „kulturterület”-nek hirdeti Máramarost, Szatmárt, Ugocsát stb., s a magyar népdalok eredetét román forrásokra vezeti vissza. Bartók elutasította e vádakát, s kijelentette, hogy ő minden lépésével a magyarság ügyét akarja szolgálni. A támadások nyomán azonban feltámadt benne a gondolat, hogy esetleg külföldön telepszik le családjával együtt. Persze voltak védői is Bartóknak a nagy vita során, s éppen szellemi életünk legjobbjai szólaltak meg mellette. Kmetty mindenről tudott, figyelte az eseményeket. Ilyen szellemi közegben, ilyen feszült légkörben vállalkozott a Bartók-portré elkészítésére, s bocsátotta azt a Rózsavögyi Kiadó rendelkezésére. Kmetty magatartásában, alkotói tevékenységében — hacsak közvetetten is — a haladó erőknek a visszatartó, maradi erők ellen vívott harca öltött testet.

A rézkarcalbum történetével foglalkozva betekinthetünk Kmetty grafikus tevékenységébe. Közben láthattuk, hogy milyen kapcsolat alakult ki közte és művész kortársai között. Különösen érdekes volt az a kapcsolat, amely a fiatal Derkovits Gyulát fűzte öhozzá. Láthattuk azokat a kísérleteket és eredményeket, amelyek a háború utáni hazai grafikai művészet érdekében alakultak ki.

Kmetty nevét az album tette igazán ismertté a közönség előtt általában. (Az újságok akkor arról írtak legtöbbször.) A Bartók-portré nyomán a zenei érdeklődésű közönség képviselői figyelhettek föl rá. A Magyar Írásban megjelent vitairata az irodalmi, művészeti és társadalompolitikai kérdésekkel foglalkozó író- és olvasóközönség körében mutathatta meg alkotói magatartásának eszméit, elvi jellegű ismérveit. Bármilyen szempontból nézzük is, nagyszerű példát találunk magatartásában arra, hogy miként viselkedhetett vagy miként kellett viselkednie egy olyan művésznek, aki részt vett a forradalom művészeti ügyeinek intézésében, s a vesztes forradalmak után nem

tagadta meg addigi nézeteit, nem gyakorolt hamis önkritikát, nem egyezkedett az új politikai és művészeti állapotok vezetőivel. Kmetty a belső emigrációt választotta, nem kívánt részesedni a hivatalos művészeti élet adta érvényesülési lehetőségekből. A művészeti élet periferiáin próbált létezési alapot teremteni. És amit ott megteremtett, az is maradandó érték volt.

Nagyon vázlatosan összefoglalva ilyen ismereteink voltak a rézkarcalbumról, (1981-ben a Bartók centenáriumi esztendejében) még mielőtt maga az album és a benne elhelyezett lapok a kezünkbe kerültek volna. Azután, a legutóbbi időkben magát az albumot is megtaláltuk a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményében. Valóban tíz lap szerepelt benne, s a fedő lapon is valóban volt egy motívum, Kmetty egy önarcképe, amely széles karimájú kalapban mutatta őt. (1. kép) Az albumban a következő lapokat találtuk: Önarckép, mely szembenézve mutatja őt, s amelyről Elek Artúr megállapította, hogy monumentális hatással készült s benne hasonló tartalmi és forma elgondolás kapott képi formát, mint amilyent a Bartók-portrén is megmutatott. (2. kép)

A Női fej című lapon feleségét (Elzát) örököltette meg a lágyan hullámzó, illetőleg az egymást keresztező vonalak segítségével és nagy biztonságú karakterezéssel. (3. kép) Tabán, (4. kép) a rég eltűnt városrészt több változatban rézre karcolta. Ezen a változaton az előtérnek monumentális erővel megjelenített hullámzó talaja, a jobb oldal épületszoportja — ha csak távolról is — jelzi, sejteti, hogy Kmetty szoros világnézeti és alkotói közösségekben volt Nemes Lampéthy Józseffel (akinek sorsát ak-



11. Mennybemenetel

kor is figyelemmel kísérte, amikor az már gyógyíthatatlan beteg volt). A Tájkép és a Téli táj című lapok (5—6. kép) Kmetty lendületes vonalairól, tónusfinomságokat megteremtő erejéről, hangulati mélységéről tanúskodnak.

A Női akt című lapja (7. kép) talán a legkevésbé nagy igényű grafikai mű. Sem a nőalak sem a természeti környezet, sem a kettő viszonya nem elég megoldott, nem elég szerves. Elek Artúr megállapítása, miszerint „vázlat-állapotú” lapok is találhatók, leginkább erről mondható el.

A Koncert, a Levétel a keresztről, a Mózes kihirdeti a tízparancsolatot, a Mennybemenetel című kompozíciók (8—9—10—11. kép) megmutatják, hogy a monumentális képalakítás iránti vágy élénken tovább élt Kmettyben a forradalmak elbukása után is. Az az alkotói szándék, amely 1910 táján Kernstok Károly, Márfy Ödön, Pór Bertalan monumentális művein megjelent, 1920 táján Kmetty alkotói magatartásában — érthető módon — már csak kis méretű grafikai lapokon kaphatott helyet. Mégis a forradalmi hagyomány tovább élését érzékelhetjük ben-

nük. A mondanivalóban, a formai megoldásokban, a stilizálás módjában sok rokonság követhető nyomon Kmetty lapjai és az előbb említett mesterek munkái között.

Szij Béla

A rézkarcok jegyzéke

Címlapon:
Albumban:

Önarckép 115 × 80 mm
Önarckép 210 × 155 mm
Női fej 115 × 105 mm
Tabán 235 × 290 mm
Tájkép 152 × 215 mm
Téli táj 240 × 235 mm
Női akt 240 × 240 mm
Koncert 155 × 215 mm
Levétel a keresztről 295 × 240 mm
Mózes kihirdeti a tíz parancsolatot
115 × 105 mm
Mennybemenetel 190 × 115 mm

BERNÁTH AURÉL „GRAPHIK”-MAPPÁJA 1922-BŐL

Bernáth Aurél munkásságának talán legérdekesebb és legkevésbé feldolgozott fejezete 1920-as évekbeli tevékenysége. A pályakezdő fiatal művész a nagybányai festőiskolából kikerülve[1] már a 10-es évek vége felé és a 20-as évek első felében — előbb itthon, majd külföldön, Bécsben és Berlinben élve — az avantgarde művészet szellemében dolgozik. Bernáth 1924-es második Strum-kiállítását[2] követően szakít ezekkel a törekvésekkel, és mintegy kétévi útkereső kísérletezés után más irányban indul tovább. A szakítás és az utána kibontakozó új festői szemléletmód egyúttal a korábbi törekvések megtagadásával járt, Bernáth ezeket a műveket nem mutatta be későbbi kiállításain.[3] Közülük néhány még a berlini évek alatt elkallódott, számos darab pedig a második világháború során pusztult el. Szükségképpen következett ebből, hogy a kutatás és a kritika figyelmét elsősorban Bernáth irányváltás utáni munkásságára koncentrálna a korai periódusról hallgatott, így erről ma már alig tudunk valamit.

Jelen tanulmány nem vállalkozhat arra, hogy a 10-es évek vége felé kibontakozó és a 20-as évek közepéig tartó korszak történetét áttekintse: ezt alapos és részletekbenmő kutatásnak kell megelőznie. Itt Bernáthnak mindössze egyetlen alkotásával, az 1922-ben megjelent grafikai mappájával foglalkozunk [4]. Az album több szempontból is figyelmet érdemel. A 10-es évek végén és a 20-as évek elején Bernáth művészetében többféle törekvés is regisztrálható. A mappa az avantgarde művészet — mindenekelőtt az expresszionizmus és kubizmus — hatásairól árulkodik, ezek a hatások ugyanakkor az első korszak végéig, sőt tanulságaiban még azon túl is jellemzik műveit. Az album Bernáth első önálló bemutatkozása volt[5] és azon kevés alkotások egyike, amely a korszak nagy számban elpusztult művei közül megmaradt.

*

Bernáth neve a magyar művészeti életben teljesen ismeretlen, mikor 1921 őszén Bécsbe utazik.[6] Távozása-kor az ellenforradalom terrorja miatt már jelentős számú, az országot elhagyni kényszerült emigráns tartózkodik az osztrák fővárosban. Csontfaragásból tartja fenn magát, több műhelyben is dolgozik, közben kapcsolatba kerül a Bécsben élő magyar emigráció jelentősebb képviselőivel.[7] Annak ellenére, hogy bécsi tartózkodása alig egy évet tesz ki, komoly alkotómunkára pedig se ideje, se lehetősége nincs, első jelentős bemutatkozása — az album megjelentetése — mégis erre az időszakra esik. Bernáth az album keletkezési körülményeiről önéletrajzi visszaemlékezéseiben, az „Utak Pannóniából” című könyvében ír. „Tél volt, korán sötétedett. Így idő a magam munkájára csak este jutott. A Café Eilesben ötöttem fel műtermemet, mivel szobámat nem lehetett fűteni. A Graphik című albumom kiadására készültem. Arra, hogy nyomdai úton jelentsem meg gondolni sem lehetett. Tehát az 50 példányra tervezett album mindegyik lapját, összesen 300-at, hónapokon át, ott a Café Eilesben csináltam ... Tavasz lett, mire elkészültem vele. Szétküldtem szerte az országba. Röviddel ezután — Budapestén először — a Nyugatban, Hevesy Iván tollából igen méltányló kritika jelent meg róla. Ez a cikk avatott magyar festővé.”[8] Bernáth albuma bevezetőjének a megírására Prágában élő — Keszthelyen megismert — barátját, Szántó Rudolfot kéri fel.[9]

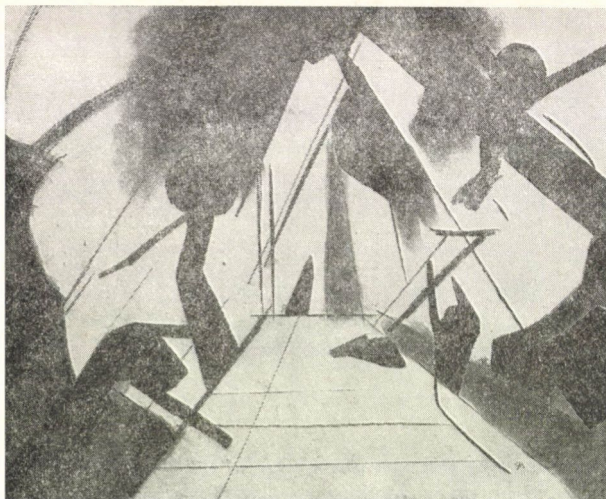
Az 50 példányban megjelent mappa 6 darab sablonkivágással sokszorosított lapot tartalmaz. Az egyes kompozíciók — albumbeli sorrendjük szerint — a „Zuhanás és kiáltás”, „Faluk”, „Katedrálisok és házak”, „Grófok és kastélyok”, „Parasztok” és „Keresztút” címeket kapták.[10]. A lapok közül öt még 1920-ban — tehát idehaza — készült csak a „Zuhanás és kiáltás” és az 50 példány sokszorosítása készült Bécsben 1922-ben. Ugyancsak 1922-es a mappához készített címlap is.[11]

Az önéletrajzi visszaemlékezésben említett Hevesy-cikk 1922. április 1-én jelent meg a Nyugatban[12]. Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport adattárában megtalálhatók azok a levelek, melyeket 1922-ben írt Bernáth Hevesynek és közöttük van az a levél is,[13] amelyben a művész arra kéri a kritikust — aki akkoriban a Nyugatnak dolgozott —, hogy a nemrégiben elkészült mappájáról közöljön méltatást. A levél, amely 1922. március 7-i keltezésű, egyben datálja az albumot is, az tehát ekkorra már késznek tekinthető. Hevesy cikke — miután nem ismerte Bernáth korábbi munkásságát — kizárólag az albummal foglalkozik. Jóllehet az egyes lapokat önállóan nem elemzi, méltatása ennek ellenére lényegre tapintóan mutat rá az album legjellegzetesebb tematikai és stíláriis jellegzetességeire. „Bernáth Aurél is — írja, mint a vele rokon primitív expresszionista festők legtöbbje, külső témában is keresi az egyszerűt és az olyan elemet, ami az egyszerű és fundamentális életérzést, a valóság mélyebb öntudatát asszociálja: falurészletek, falusi házak háttérben templommal, útszéli fészület adják képeinek a tárgyi tartalmat. A primitív ábrázolás, a gyermekrajzszerű alakok és házak azonban csak érzésben és formáltságban adnak egyszerűséget, mert képpé konstruálásuk szokatlanul rafinált és virtuóz kubisztikus térérzékről tanúskodik. A képek szuggesztivitását azonban ez nem rontja, hanem csak növeli, mert az érzésbeli intenzitáshoz a valóságérzés erejét kapcsolja.”[14]

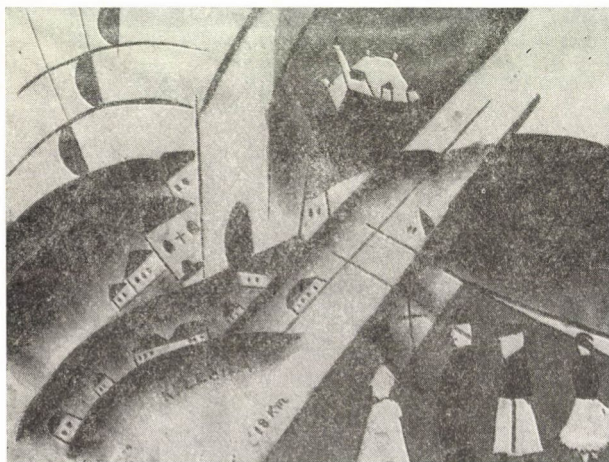
A technikai kérdésekről a következőket írja: „Megpróbálta a grafikát, amely a modern művészetben látszólagos monokrómiája ellenére a fehérek, feketék és szürkék piktúrájává vált, új effektusok, a különböző fényértékű foltok kontraszthatásának keresésére csábítani.”[15] Mint említettük, Hevesy nem ismerte Bernáth korábbi — az albumot megelőző — alkotásait, így arra nem került sor, hogy azokkal összevetve értékelje a mappát és csak általánosságban írt a kortársi művészeti törekvésekhez való viszonyáról is.

Dénes Zsófia, aki a Bécsi Magyar Újság hasábjain akkoriban már több, Bécsben élő emigráns magyar művészről megemlékezett, a lap „Színház-Művészet” rovatában méltatta egy rövidke cikkben Bernáth albumát.[16] A lapokat expresszionista kompozícióknak minősíti, „... melyek bizonyos fokig misztikus érzések, valami, amit úgy lehetne nevezni, hogy neo-romanticizmus és még inkább, hogy neo-katolicizmus, a hallucinatív rajongásnak egy neme, amely benne zöng a képekben, ámde tendencia nélkül, tisztán mint művészi élmény és belső muzsika.”[17]

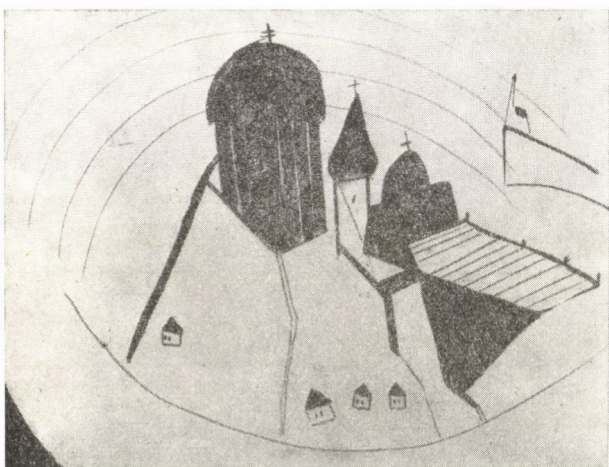
Bernáth albumának szinte egy időben megjelent két rövid méltatása közül nyilvánvalóan Hevesy Nyugat-beli cikke a lényegretörőbb. Míg Dénes Zsófia inkább a képek belső világát próbálta megragadni és körülírni, addig Hevesy elemzése több teret szentelt a tematikai és technikai-stíláriis kérdések vizsgálatának és ebből kiindulva



1. „Zuhanás és kiáltás”



2. Faluk



3. Katedrálisok és házak

próbálta megragadni a lapok esztétikai jellegzetességeit. Nem sokkal később, még 1922-ben, „A futurizmus, expresszionizmus és kubizmus művészete” című könyvében Hevesy ismételten szentelt néhány sort Bernáthnak.[18] Múltatását lényegében a Nyugatban már ismertett mappára alapozta, a változás annyi, hogy a könyv „Az új grafika” fejezet alatt a 20-as évek európai művészetének keresztmetszetében az átmeneti expresszionizmus követőjeként értékeli Bernáth művészetét.

Bernáth az album megjelenését követően alig pár hónapot maradt még az osztrák fővárosban. Bécsből azzal a szándékkal utazott Berlinbe, hogy ott kiállítást rendez. Berlinben 1923-ban[19] és 1924-ben voltak kiállításai, mindkét alkalommal a Herwarth Walden vezette Sturm Potsdamer strasse-i galériája mutatta be képeit. Az 1923-as kiállításán — melynek 25 alkotását az 1917—1923 közötti évek, zömében még Magyarországon készült műveiből válogatta — a teljes albumanyag is kiállításra került.

*

A hat darab közepes méretű lap közül öt fekvő, téglalap formátumú, álló alakú egyedül a sorozat utolsó képe a „Keresztút”. A sablonkivágással sokszorosított kompozíciókon néhol arany színezés található. Ez és a finomabb tónus értékű felületek és vonalak utólagos berajzolások eredményei.

A sorozat első képe a „Zuhanás és kiáltás” címet kapta. Az 1922-ben készült kép háromszögkompozícióját Bernáth alig néhány elemből alkotta meg. Egyszerű geometrikus formák — háromnegyedkör, sugárynálálszerű fehér és szürke síkok, a kép szélei felé dülő, ívelődő fekete alakzatok — alkotják a kép kubisztikusan konstruált, szaggatott terét. Bernáth hasonlóan egyszerű formákkal — szilvettekkel — jellemzi a kép vertikális tengelyében álló, térbefeszülő trapézforma két oldalán vonagló figurákat és a feszület motívumot is. A „Zuhanás és kiáltás” lapot — amely szinte a felkiáltó mondatok expresszivitásával indítja a mappát — négy tematikusabb jellegű és tárgyiasabb formálást mutató kép követi a sorozatban.

A „Faluk” című lapon a címben jelzett települések — aprócska házaikkal és monumentális templomaikkal — koncentrikusan futó vonalakból és plasztikusan modellált formákból megrajzolt dombhátak között helyezkednek el. A dombokat — és egyúttal a képmezőt — egy országút diagonálisa vágja ketté, melynek jobb oldali részén — arannyal színezett felület előtt — vonul a négy primitíven rajzolt figurából álló körmenet. A „Faluk” képnek ismert egy 1919-es keltezésű, „A falu ünnepe” című olajfestmény változata is.[20] A két kép motívumanyaga lényegében azonos és hasonló megoldást mutat kompozíciós rendszerük is. Mindkét képen megtalálható a hangsúlyosan kiemelt, felül elvágott, ferdén megtört tornyú templomépület és azonos módon formált az ívelődő dombhátakból és síkra transzponált házak motívumaiból álló bal oldali képfelület is. Új elem az albumlapon az országút diagonálisa és sokkal összefogottabban formált a jobb oldali képfelület, ahová csak a kalapos, keresztet tartó figura került át a festményről. A két kép közül az albumlap a sikerültebb. Míg a festményen Bernáth nem tudta igazán kompozíciós egységbe fogni a motívumokat, addig az albumlapon a több nézőpontból felvett térsíkok és a rajtuk megjelenő síkmotívumok összemontírozása magától értetődő vizuális logikát eredményezett.

A „Katedrálisok és házak” című harmadik lap az egyetlen a sorozatban, amelyről a figurális ábrázolás elmaradt. A kép fő motívuma a három középre helyezett és hangsúlyosan kiemelt aranyozott-falú, kupolás templomépület. A címben is jelzett házak — parányi méretekkel — a templomok tövében találhatók. A hatalmasra formált három templom és a velük kontrasztáló apró házak motívumait a fehérre hagyott képfelületen lendületesen futó, lehet finom koncentrikus félkörök keretelik. „Katedrálisok és házak” címmel Bernáth festett egy olajképet is.[21] A festményváltozat szintén 1920-ban készült. Az olajképen is ugyanazok a fő motívumok —



4. Grófok és kastélyok

templomok, házak — és egyezik az albumlappal a kép kompozíciós szerkezete is. A három kupolás templom — azonos elrendezésben — a festményen is hangsúlyosan kiemelkedik, míg azonban az albumlapon Bernáth csak egy-két vonallal jelzi a környezetet, addig itt a sziklák kúpisokból rajzolt motívumaiban plasztikusan formált eleven és dinamikus teret szerkeszt az épületek köré.

A sorozat negyedik lapja a „Grófok és kastélyok” címet viseli. A kép felső részén „Ha Isten velünk, ki ellenünk” felirat olvasható. Bernáth a fekete vonalakkal és síkokkal hangsúlyozottan horizontális és vertikális tagolású kompozícióban várszerű épületeket, címert, páncélos vitézt, kutyát és ugrató lovasok síkra transzponált sziluettjeit montírozza össze. A kép alaptónusa sötét, amelyből éles kontúrral, kontrasztosan válnak ki a motívumok.

A mappa ötödik képe a „Parasztk” tematikáját és motívumait tekintve a „Faluk” című lapot idézi, a nagy rálátásos nézőpont azonban ezen a képen alacsonyabbra és közelebbre került és mintegy annak felnagyított részleteként is értelmezhető. A falurészlet háttérét plasztikusan modellált dombok adják, előttük parasztház — dülöngélő fehér falára egy férfi és egy nő halvány alakja tapad — tehénfej, a kép előterében pedig maszkyszerűen karakterizált férfi és nő háromnegyed-figurái a kép motívumai. Szintén készült 1921-ben ezzel a címmel egy olajfestmény-változat is, a képről — amely ugyancsak szerepelt az 1923-as Sturm kiállításon — semmi közelebbit nem tudunk.[22]

A „Keresztút” című hatodik lap a sorozat egyetlen álló formátumú kompozíciója. A hat kép közül formailag ez a legegyszerűbb és a „Zuhanás és kiáltás” laphoz hasonlóan elvontabb formálást mutat. Kontrasztosan kiemelt figurális motívumegyüttese — igaz némiképp eltérően alakítva, feszület helyett itt egy útszéli szobor figurája jelenik meg — az első kép jobb oldali részén szereplő motívumokra rímel. Míg azonban a „Zuhanás és kiáltás” lapon a motívumok egy kúbisztikusan szerkesztett és expresszív formált kompozíció elemei voltak, addig itt mindössze egy-két elemből — egymást metsző diagonális vonalakból és fekete síkokból — hűvösen alakított képi struktúra részei.

A képeken ívelődő és plasztikusan modellált formák vagy éppen diagonálisan futó síkok és vonalak között a gyermekrajzok primitív ábrázolásaira emlékeztető emberek, állatok, dombok között megbúvó apró házak és nagy méretű templomok síkra transzponált motívumai találhatók. Fehéren maradt vagy feketével, szürkével és olykor arany színnel kitöltött alakzataikat egyszer finom, másszor keményebb vonalak kontúrozzák. A síkszerű motívumformálás ellenére a tér mindegyik lapon fontos eleme a kompozíciónak. Az élesen metszett síkok, a merész diagonálisok, a lágyan ívelődő plasztikusan modellált formák és a több nézőpontból felvett térsíkok szétrobantják a lapok fehér alapfelületét és egy monumentálissá fokozott, rendkívül eleven és dinamikus teret feszítenek a motívumok köré.

Tárgyas formálás és tematikus jelleg, már-már non-



5. Parasztok



6. Keresztút

figuratív szemlélet és tárgynélküliség jellemzik az album lapjait. A téralakítás módja — a több nézőpont felvétele, a síkra transzponált formák egymásmögöttiségével való térérzékeltetés — a kubizmus hatását mutatja, míg a leegyszerűsítő motívumalakítás, a kontrasztos látás, a síkok tördelése és a különböző térsíkok egybekomponálása az expresszionizmus hatását tükrözik.

A képek primer érzéki jelentés rétegei mögötti jelentésstruktúra szimbolikus tartalmú, a bennük megfogalmazott gondolatok meglehetősen elvontak és általánosak. A sablonkivágásos sokszorosító technika ellenére sincs két egyforma lap, mert az utólagos tónusozás és berajzolás minden képet egyedivé és egyszerűvé tesz.

A mappában körülírható törekvések előzményei — de az analógiák is — még a 10-es évek végére nyúlnak vissza. A „Faluk” című lap közvetlen előképének tekinthető „A falu ünnepe” olajkép 1919-es keltezésű és ekkoriban kezdett el foglalkozni — mint erre önéletrajzi kötetében utalt — a „Parasztok”-kal is.[23] Bernáth ezekben az években — hadikórházba utalt katonaként — Keszthelyen tartózkodik és a szintén ott élő Schadl János baráti köréhez tartozik. Schadl-lal való barátsága — melyről az „Utak Pannóniából” könyvében írt részletesen — kihatott művészi szemléletmódjának alakulására is. A volt Ferenczy-növendék Schadl,[24] ekkoriban rajzolt portrét, fest tájképeket, kisvárosi hangulatokat árasztó városképeket és vallásos tematikájú képeket is. A kubizmus és az expresszionizmus stílári vonásai és szemléleti jellegzetességei egyaránt felfedezhetők ezeken az alkotásokon. Kontrasztos látás, heves expresszív szemlélet, naiv — olykor esetben — rajzi megoldások, több nézőpont használata, megbillent egyensúlyú kompozíciós szerkezet és elvont szimbolika jellemzik képeit. Vallásos tematikájú alkotásainak rokon darabjai a magyar aktivizmus művészetében — Uitz, Dobrovits Péter, Perlrott Csaba Vilmos munkásságában — találhatók. A kubizmus térszemléletének a hatása Schadl művészetében talán leginkább városképein érezhető. A képek tematikai és szemléleti párhuzamai szintén a MA körében készült alkotásokkal — Uitz, Nemes Lampérth, Bortnyik műveivel — mutatnak rokonságot.[25]

Schadl a MA folyóirat köré tömörülő aktivista mozgalommal szorosabb kapcsolatban is állt. Két alkalommal szerepelt a MA demonstratív kiállításán és közölte a lap két tusrajzát is.[26] Schadl személye — mint önéletrajzi regényében Bernáth írja róla — „... rendkívül eleven képzelete és nyugtalan lényé nagyon ösztönző volt ... mindenről értesülve volt, ami az európai szellem útkeresésére vonatkozott, barátságunkat mozgalmas tartalommal töltötte meg”.[27] A szoros barátság, a hasonló szellemi orientáció, ugyanazon forrásoknak a használata a mappában is megmutatkozik.

Rokon a kifejezés expresszivitását fokozó eszközhasználat, a kontrasztokra való hajlandóság, a tus és az arany együttes használata. Schadl városképeinek — „Város”, „Kisváros”[28] vagy a MA címlapján megjelent tusrajzának — a stílári megoldásai és szerkezeti jellegzetességei figyelhetők meg a mappában is. Az összevissza dülöngelő formák, a több nézőpontból rajzolt épület-motívumok, a diagonálisok alkalmazása, a környezetet lezáró dombhajlatok rajza, a megbillent kompozíció az albumlapjain Schadl műveivel analóg megoldásokat mutat.

Az expresszionizmus és a kubizmus szemlélete mindkettejük esetében közös forrásból ered. A német expresszionizmus ezekben az években mindenekelőtt két nagy folyóiraton — a Die Aktion-on és a Der Sturm-on — és kiadványain keresztül hatott a magyar művészekre és a MA folyóirat is propagálta ezeket a törekvéseket. Fontos szerep jutott a MA-nak a kubizmus térszemléletének a közvetítésében is. Az új térszemléletről a közvetlen forrást Apollinaire és Riviére cikkei jelentik a folyóiratban.[29] Riviére folytatásban megjelent írása — mint Szabó Júlia az aktivizmus első korszakának nemzetközi kapcsolatait elemezve írta róla — „... olyan kubizmus eszményt hirdet, amely az expresszionista „belső konstrukció”, „tartalmi hangsúly” keresésének fogalmát is magában rejt. Ez a fajta kubizmusértelmezés éppen megfelelt a magyar aktivisták szándékainak. A „dolgok belső fontossága” szerinti hierarchia az expresszionista kifejezés-vágyat helyezte a tárgyi ábrázolás új formáinak kutatása elé”.[30] Nem tudjuk, hogy Bernáth olvasta-e a cikket. Az viszont tény, hogy az albumban az új térszemlélet — akár a magyar aktivizmusban — expresszionista hangsúlyokkal együtt jelentkezik. Bernáth a mappában rendkívül fegyelmezetten, az egyes elemeket — a síkot és a teret, expresszív indulatait és szerkesztő alakítást — és ellentétüket gondosan mérlegelve és kiaknázva építi fel a képek kompozícióit. Schadl képeivel összetette a lapokat,



7. A falu ünnepe

kétségtelen, hogy a kubizmus szemléletmódját, a síkra-komponálás és a képi téralakítás kettősségéből adódó kompozíciós lehetőségeket Bernáth sokkal tudatosabban alkalmazza és használja ki.

A hagyományos műfajnak számító vallásos tematika változatlanul tovább él az expresszionizmusban és a magyar aktivizmus művészetében is. A közismert ikonográfiai típusokban — Siratás- és Keresztrefeszítés-jelenetekben — a vallásos jelentések háttérbe szorulnak, helyüket új, a 10-es évek történelmi megrázkódtatásaira — a háború által kiváltott kollektív kataklizmákra —, egyéni konfliktusokra, privát életérzésekre és — éppen a történelmi események következtében — egy kialakulóban levő új hitre, szubjektív vallásosságra utaló jelentéskörök foglalják el. Ezekre az évekre megy vissza a mappa lapjai közül a „Zuhanás és kiáltás” és „Keresztút” lapok vallásos szimbolikát alkalmazó kompozíciója is. A vallásos szimbolika használata ezeket a képeket nemcsak Schadl hasonló műveivel rokonítja, hanem a magyar aktivizmus művészetének — Uitznak, Dobrovits Péternek, Perlrott Csaba Vilmosnak — vallásos tematikájú képeivel is. Az összevetésben azonban inkább a különbségek tűnnek fel, mint a hasonlóságok. Dobrovits Péter „Krisztus siratása” vagy Uitz „Siratás” képeiről nem nehéz leolvasni a kor eseményeire — a háború pusztításaira és embertelenségére — vonatkozó közvetlen utalásokat. Bernáth lapjait az expresszív indulatok és a szerkesztő alakítás hűvösen kiegyensúlyozott arányai jellemzik, az aktivizmus közvetlenül reagáló indulati attitűdjé — amely szinte végig megfigyelhető a MA körének első korszakban készült alkotásain — hiányzik Bernáth lapjairól.

Mint az „Utak Pannóniából” című könyvében Bernáth utalt erre, a keszthelyi évek alatt mindkettjük



8. Katedrálisok és házak (festmény, reprodukciója Kassák — Moholy-Nagy: Új művészek c. könyvében)



9. „Ló, búza, ember” — Déry Tibor kötetének címlapja

művészi szemléletmódjára jelentős hatást gyakorolt az újfelfedezett Greco művészete. Ezek a hatások az album képein is megragadhatók. A lapok technikai-stiláris megoldásai, a feketék és fehérek kontrasztját feloldó finom szürke tónusok és az arannyal színezett felületek festői együttese egy szinte víziózerű, transzcendens világot eredményeznek, de ugyancsak ezekkel a vonásokkal lehetne jellemezni a clair-obscur festőiségű, romantikus-expresszív hevületű „Katedrálisok és házak” festmény-változatát is.

Önéletrajzi kötetében Bernáth maga is foglalkozik az albummal. A lapok stiláris előzményeiről és a mappa tartalmi-gondolati problematikájáról a következőket írja: „... politikai tartalmú volt. Hazánk elmaradott állapotáról akartam képet adni... Az album inkább fejlődésem irányvonala szempontjából érdekes. Absztrakt korszakom kezdetén — 1918 körül — képeim témái elvontabbak voltak. Ahhoz nyúltam, ami látszólag szervesen azonosult a formával. Némi öngúnnal egy helyt úgy neveztem ezt, hogy filozófiai szótárt tettem át a festészet nyelvére. Az album témái már közelebb kerültek felfogásomhoz és az élethez, még ha csak annyiban is, hogy nyomasztónak mutatták azt, ami és ahogy a hazában van”. [31]

Az 1918 körül festett képekről („Mystikum”, „Bild entstanden während des Krieges” — amelyek szerepeltek az 1923-as Sturm kiállításon is [32] — semmi közelebbit nem tudunk, pedig a visszaemlékezésben a rájuk vonatkozó utalások — a nonfiguratív szemléletmód — nemcsak a mappa stiláris előzményeihez jelentenének fontos adalékokat, hanem az első periódus behatóbb ismeretéhez is.

Az önéletrajzi kötetből vett Bernáth idézethez képest látszólag távolabb eső területeket érintenek az album bevezetőjének megírására felkért barát, Szántó Rudolf sorai. Írása elsősorban a művészet létével, értékteremtő képes-

ségével, a művész feladataival és lehetőségeivel foglalkozik. „A művészet legmélyebb ájultsága fenyeget, és ami még veszélyesebb, a benső értelmetlensége — írja Szántó Rudolf. „Ki, mi jöhet még a kiélt gazdagság után? Csak összefogás jöhet, egy végső számadás, olyan emberek részéről, akik az utolsó homeridák tragikus hagyatékát vonsszólják magukkal. E művészet alakítóit a lehetetlenség keserű pátosza hajtja előre. Reménytelenül, mert tudatában vannak, hogy az ő időszerűségük egyben ellenzéki séget is jelent. Harcolnak, miközben az ebben rejlő ellentétet alakzattá próbálják felfokozni. ... Am de nem donquijotságról van-e itt szó, vagy terméketlen intellektualizmusról? — teszi fel a kérdést Szántó a bevezető végén. —” Nem érzik tán azt az immanens lehetetlenséget, ami ilyen belső előzmények formájában útjukban áll? És nem veszik észre, hogy ez a harc, ilyen tülerő ellen, apokaliptikus inkább, semmint emberi küzdelem?” [33] Szántó Rudolf bevezetője csak első olvasásra látszik elmentmondani Bernáth önéletrajzi visszaemlékezéseiből vett idézetnek, valójában ezek a sorok egymást és a mappát is értelmezik.

A művészi haladás, időszerűség és ellenzéki ség problémája a 20. századi magyar művészetben először a Nyolcak mozgalma kapcsán vetődik fel. Az aktivizmusban ezek a fogalmak egyúttal aktuális politikai kérdésekkel is összekapcsolódnak. Kassák így ír a MA (III.) kiállításához írt bevezetőben: „Programmal léptünk ki, tudatosan szociális életigazítónak készülünk az emberségünkkel. ... Ami ma még próbálkozás a világosság felé, holnap életerős rohamú testeseedik a sötétség ellen. Mert művészetünk nem lagymatag tovább csurgása a l'art pour l'art széplelkűségnek, hanem állásfoglalás, tudatos szembe feszülés mindazzal, ami tegnapi külön rajtuk”. [34] A Tanácsköztársaság bukása, a forradalmi hullám apálya a 20-as évek Európájában a magyar aktivizmusban is polarizálódást eredményezett. Jóllehet az eredeti célkitűzések élnék tovább, az új kultúra megvalósítási lehetőségeit illetően már nem egységes a mozgalom. Ezek a problémák a politikai eseményeket csak távolabbról figyelő és abban közvetlenül részt nem vevő egyéniségek számára is felmerülnek.

A mappa bevezetőjét író Szántó Rudolf számára a művészet időszerűsége, jövőt formáló ellenzéki sége apokaliptikus harcnak tűnik. A művészet lehetősége ebben a szituációban szerinte az, hogy kérdéseket fogalmaz meg. „A megfogalmazhatatlan kérdésekre valamikor a művészet adott választ. Ha azt akarja, hogy tovább is létezzen, önmagának kell kérdeznie. A válasz elmarad, és ha ezt így mi már nem is halljuk meg, a kérdés maga is heroikus” [35] — írja Szántó Rudolf az előző utolsó soraiban.

A bevezetőhöz hasonló kérdéseket feszeget a mappa is. A lapok expresszív — kubisztikus formanyelve és szimbolikusan fogalmazott jelentései nemcsak az ország első világháború — és a bukott Tanácsköztársaság utáni helyzetét rajzolják meg, hanem a 10-es évek eseményeit, politikai mozgalmait távolabbról figyelő egyéniségek politikai és szellemi létbizonytalanságát is tükrözik. A „Zuhanás és kiáltás” kép egy összetett érzés és állapot elvont megfogalmazását adja. A lap jelentéseinek asszociációs köre egyszerre utal Bernáth személyes érzelmeire és idézi a 10-es évek történelmi megrázkódtatásait, kollektív és egyéni katalizmusait is. A „Zuhanás és kiáltás”-t követő négy lapot — a „Faluk”, „Katedrálisok és házak”, „Grófok és kastélyok” és „Parasztok” képeket — tárgyiasabb formálás, tematikus jelleg és helyenként képletszerűbb jelentésvilág jellemzi. Bernáth ezeken a képeken a parasztság („Faluk”, „Parasztok”), az egyház („Katedrálisok és házak”) és az arisztokrácia („Grófok és kastélyok”) jelképes és szorosan egymásra vonatkoztatott ábrázolásaival mintegy képletszerű rajzát adja az ország politikai viszonyainak. A sorozatot a „Keresztút” lap — már címében is többértelmű — kompozíciója zárja. Az elvontabb formálás és a vallásos szimbolika — akár az első lapon — itt is általánosabb jelentéstartalmakat asszociál. A „Zuhanás és kiáltás” expresszív-felkiáltó jellegével szemben azonban a lap hűvös kérdőmódban fogalmaz, amely a „Mere tovább?” kérdéssel zárja a képek és a mappa gondolatkörét. A kérdés éppúgy vonatkozik az



10. A mappa borítólapja

ország jövőjére, mint ahogy — ha közvetett módon — választ keres a művész és a művészet lehetőségeire és lehetséges magatartásformáira is.

Az album címlapja készülési időpontját és stílár jellegzetességeit tekintve a képek sorában a legutolsó helyre kívánczolt. Megszületése elképzelhetetlen Bécs és mindenekelőtt a kassáki képarművészet ismerete nélkül. Az álló, téglalap formátumú borítólap egyszerű geometrikus formákat és a Graphik Aurél Bernáth feliratot tartalmazza. A lap jobb felső sarkában egy kontúrozott negyedkör, két hozzákapcsolt háromszögforma és egy, a negyedkörrel koncentrikusan futó vastagabb vonal a kompozíció elemei. A Graphik Aurél felirat a negyedkörbe került, a homogén foltnak ható vezetéknévét pedig a vastagabb vonalra írta rá. Bernáth hasonló szellemben készíti el Déry Tibor 1922-ben megjelent „Ló, búza, ember” [36] című verseskötetének a címlapját is. A könyv fedőlapjának kompozíciója a mappához hasonlóan pusztán szavak — a szerző és a cím — és fekete, kék, illetve arany színekkel kitöltött geometrikus formákból áll. A két lapot az

első pillantásra látszólag azonosnak tűnő stílár megoldások ellenére is lényeges különbségek választják el Kassák képarművészetétől. Míg Kassák képeinek kompozíciói statikusan és architektonikusan építettek, addig Bernáth borítólapjairól nem hiányzik a feszültség (a Déry könyv címlapja) és a dinamika (a mappa borítólapja), a geometrikus absztrakció elvont vizuális-plasztikai nyelvezte nála az expresszionizmus szemléletmódjával párosul.

*

A képek formai és szellemi gyökerei a 10-es évek második felének társadalmi-művészeti környezetében találhatók. A legközvetlenebb stílár és tematikai analógiák fiatalkori barátjának, Schadl Jánosnak a munkásságában mutathatók ki, míg a távolabbi párhuzamok — a kubizmus hatásainak expresszionista hangsúlyokkal való jelentkezése vagy a vallásos szimbolika használata — a magyar aktivista művészet első korszaka felé mutatnak, a címlap pedig a Bécsben megismert kassáki képarművészet hatásától árulkodik. A mappa gondolatköre — a lapok szimbolikus formában megfogalmazott jelentéseivel — a 10-es évek végének és a 20-as évek elejének — az első világháború és a bukott Tanácsköztársaság utáni — bonyolult társadalmi-művészeti viszonyait tükrözi és egyúttal tükrözi a politikai és szellemi létbizonytalanságba zuhanó művész helyzetének is.

Az album közvetlenül nem sorolható az aktivista művészet stíluskörébe, ugyanakkor Bernáthot éppen az aktivista művészet és az általa közvetített német expresszionizmus és a kubizmus szemléletmódja és formai kérdései segítették a maga művészi problémáinak a megfogalmazásához. A 10-es évek második felében készült alkotásokból semmit nem ismerünk, melyekkel a mappát összevetve annak helyét pontosan kijelölhetnénk Bernáth korai periódusában. A később keletkezett alkotásokkal — melyeket Bernáth még az irányváltás előtt készített — összevetve és azok felől tekintve az albumot, a mappa kétségtelenül a legjelentősebb művek közé sorolható. Az expresszionizmus és a kubizmus tanulságai — a kifejezés expresszivitását fokozó eszközhasználat és a tér-forma problematika — egy sajátos hangvételű festői előadásmódban tolmácsolva, éretten és kiforrottan először éppen a mappa lapjain jelenik meg.

Az albumban — bár ez, mint már említettük, a 10-es évek második felének hiányos ismerete következtében inkább csak sejthető — Bernáth a korábbi törekvéseit foglalta össze. Ez az összefoglalás azonban nem jelenti egyúttal azok lezárását. Később festett képei, a „Föld”, az „Eleven tér”, a „Vörös állat” vagy a „Primitív apoteózis” —, hogy csak a legismertebb műveket említsük ebből a periódusból — azt mutatják, hogy az 1924-ig tartó korszakának a mappában körvonalazott törekvések végig jellemzői.

Frankó Ákos

JEGYZETEK

1 Bernáth a nagybányai évekről önéletrajzi kötetében ír részletesen. *Bernáth Aurél: Utak Pannóniából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1960.

2 A Strum-ban 1924 júniusában Adolf Bauer Saar-ral és Ferenczy Bénilével közösen szerepelt. *German Expressionism in the Fine Arts* (a bibliography). Hennessey-Ingalls, Inc. Los Angeles 1977. 85.

3 Az irányváltás után Bernáth két alkalommal mutat be korai alkotásokat, ezek között azonban nem találhatók bécsi és berlini éveinek művei. Bernáth Aurél kiállítása az 1912–1939. évek műveiből. Ernst-múzeum Bp. 1939. okt. 22–nov. 5. (katalógus), Bernáth Aurél festőművész gyűjteményes kiállítása. Ernst-múzeum Bp. 1956. október (katalógus).

4 Graphik Aurél Bernáth. Herausgegeben in Wien, 1922.

5 Bernáth mappája megjelenését megelőzően a Képzőművészeti Szabadiskola kiállításán (Bp. 1918. június) mutatkozott be, ahol „Tájkép” című olajfestményét és a „Kompozíció” című ceruza rajzát állította ki.

6 Bécsben 1921. október 21-én utazik. *Bernáth Aurél: Utak Pannóniából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1960. 389.

7 I. m.: „A bécsi év” fejezetben; 309–350. Ismerte Uitz Bélát. Gáspár Endrét, sőt róluportrét is készített. Ez egy, az 1920–1924. évek között készült műveket tartalmazó — a művész felesége által utólag összeállított — füzetből ismert. A füzet jelenleg Bernáth Mária tulajdonában található. A portrék sorsáról semmit nem tudunk.

8 *Bernáth Aurél: Utak Pannóniából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1960. 343–4.

9 Szántó Rudolfot Schadl János mutatja be Bernáthnak. I. m.: 163. Szántó Rudolfról még: Magyar Életrajzi Lexikon. Harmadik Kiegészítő Kötet A–Z. Akadémiai Kiadó, Bp. 1981. (róla szóló irodalommal).

10 „Zuhanás és kiáltás”, színezett sablonnyomat, kréta 280 × 341 mm, jelezve jobbra lent: AB
„Faluk” színezett, sablonnyomat, kréta
278 × 377 mm, jelezve balra lent: Bernáth Aurél 1920
„Katedrálisok és házak”, színezett sablonnyomat, kréta
276 × 377 mm, jelezve jobbra lent: AB
„Grófok és kastélyok”, színezett sablonnyomat, kréta
278 × 379 mm, jelezve jobbra lent: AB

„Parasztok”, színezett sablonnyomat, kréta
 277 × 377 mm, jelezve jobbra lent: AB
 „Keresztút”, tus, kréta, sablonnyomat
 338 × 278 mm, jelezve jobbra lent: AB
 Az általunk elemzett példányok — melyek a 43. sorozatszámot viselik — Bernáth Mária tulajdonában találhatók. Az 1920–1924. évek műveit tartalmazó füzetben az 1922. év alatt van feltüntetve a „Zuhanás és kiáltás” és a mappához készített címlap is.
 11 Az album címlapja reprodukálva az Ungarische avantgarde 1909–1930. Galleria del Levante, München — Milano 1971. november–1972. január kiállítás katalógusában.
 12 Hevesy Iván: Bernáth Aurél albuma. Nyugat, 1922. IV. 1.
 13 Bernáth Aurél levele Hevesy Ivánnak. Bécs, 1922. márc. 7 MKCS — C — I — 52/17 — 2.
 14 Hevesy Iván: Bernáth Aurél albuma. Nyugat, 1922. IV. 1.
 495.
 15 I. m. 495–6.
 16 Dénes Zsófia: Bernáth Aurél grafikai albuma. Bécsi Magyar Újság, 1922. április 2. (Színház-Művészet rovatban).
 17 I. m. 9.
 18 Hevesy Iván: A futurizmus, expresszionizmus és kubizmus művészete. Gyoma, 1922.
 19 Der Sturm. Hundertzwanzigste Ausstellung. T. Zanover, M. Szczuka, Aurél Bernáth, Lothar Schreyer. Juni 1923. Bernáth a kiállításon a következő művekkel szerepelt:
 24. Illustration 1917
 25. Illustration 1917
 26. Illustration 1917
 27. Mystikum 1918
 28. Bild entstanden während des Krieges
 29. Wallfahrt 1919
 30. Dynamik des Raumes 1920
 31. Dynamik des Raumes 1920
 32. Albumblatt: Sturz und Schrei 1922
 33. Albumblatt: Dörfer 1920
 34. Albumblatt: Kathedralen und Häuser 1920
 35. Albumblatt: Grafen und Schlösser 1920
 36. Albumblatt: Bauern 1920
 37. Albumblatt: Kreuzweg 1920
 38. Kathedralen und Häuser 1920
 39. Bauern 1921
 40. Studie 1921
 41. Studie 1921
 42. Erde 1922
 43. Studie 1921
 44. Abend 1922
 45. Studie 1922
 46. Raum lebt 1922/23

47. Studie 1922/23
 48. Grosse Komposition 1923
 20. „A falu ünnepe” — a kép előttünk csak a róla készült fényképről ismert. (A fotó hátoldalán: A falu ünnepe, olaj, 1919/6.) A fénykép jelenleg Bernáth Mária tulajdonában található.
 21 A „Katedrálisok és házak” című olajfestmény a már említett füzet 1920-as évet jelölő rovatában a 6. sorszámot kapta. Az „Új művészek könyvé”-nek reprodukcióját közli. A kép szerepelt az 1923-as Strum-kiállításon (lásd a 19. jegyzetet), további sorsáról semmit sem tudunk.
 22 „Parasztok”, 1921/2, olaj 94 × 76 cm. (A kép adatai az 1920–1924. évek között készült műveket felsoroló füzetből ismeretesek.)
 23 Bernáth Aurél: Utak Pannóniából. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1960. 187.
 24 Szabó Júlia: Schadl János. Művészet, 1966. VII. évf. 3. sz., — A magyar aktivizmus története. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971. 50.
 25 Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Corvina Kiadó, Bp. 1981. 52.
 26 Schadl 1918-ban a MA (III) demonstratív kiállításán, 1919-ben pedig a MA grafikai (VII) kiállításán szerepelt. A két tusrájk közül az egyik a MA III. 7. számában, a másik pedig a MA IV. I. szám címlapján jelent meg.
 27 Bernáth Aurél: Utak Pannóniából. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1960. 120.
 28 Schadl János: „Város”, 1918. reprodukálva: Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Corvina Kiadó, Bp. 1981. Schadl János: „Kisváros”, 1918. reprodukálva: Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971.
 29 A festészet mai követelményei (Szemelvények Jacques Rivière tanulmányából) MA, II. 6–7., Apollinaire, G.: A kubizmus. MA, IV. 2.
 30 Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Corvina Kiadó, Bp. 1981. 51.
 31 Bernáth Aurél: Utak Pannóniából. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1960. 344.
 32 Lásd a 19. jegyzetet, továbbá i. m.: 122. és 186–7., ahol ezekről a nonfiguratív szemléletű képekről ír.
 33 Szántó Rudolf bevezetője magyarul: i. m.; 345–347.
 34 Kassák Lajos: A „MA” demonstratív kiállításához. MA, III. 8–9. 91.
 35 Bernáth Aurél: Utak Pannóniából. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1960. 344.
 36 Déry Tibor: Ló, búza ember. Wien, 1922. Julius Fischer Verlag.

Bernáth Máriának a cikk megírásához nyújtott segítségért külön köszönettel tartozom.

DAS „GRAPHIK“-ALBUM VON AURÉL BERNÁTH, 1922

Bernáth ist im Herbst 1921 nach Wien gereist, wo er sich kaum ein Jahr lang aufgehalten hat. Hier in Wien hat er im Frühjahr 1922 sein mit „Graphik“ betitelter Album vollendet, das er selbst mit einem Sablonausschnitt in 50 Exemplaren vervielfältigt hat. Die Blätter der Mappe sind der Reihe nach „Absturz und Schrei“, „Dörfer“, „Kathedralen und Häuser“, „Grafen und Schlösser“, „Bauern“ und „Kreuzweg“ betitelt worden. Fünf von den Blättern sind noch 1920 — also in Ungarn entstanden, nur das Werk „Absturz und Schrei“ sowie die Vervielfältigungen sind in der österreichischen Hauptstadt ausgeführt worden.

Die deutschsprachige Einleitung des Albums hat Rudolf Szántó, der in Prag lebende Freund von Bernáth geschrieben.

Bernáth's künstlerische Betrachtungsweise wurde in den Jahren um 1920 von Expressionismus und Kubismus gleichermaßen stark beeinflusst. Expressive Emotionen, eine Art des Kontrastehens und eine kubistisch konstruierende Gestaltungsweise sind die Merkmale, die auch für die Blätter der Mappe bezeichnend sind. Die unmittelbarsten stilistischen und thematischen Analogien der Blätter sind in den um 1920 entstandenen Werken von

János Schadl, seinem Jugendfreund, zu finden, die fernen Parallelen hingegen weisen auf die erste Phase der Kunst des ungarischen Aktivismus und der sich um Kassák und die Zeitschrift MA gruppierenden Künstler hin. Der Gedankenkreis der Mappe widerspiegelt die nach dem ersten Weltkrieg und dem Sturz der Räterepublik verwickelten gesellschaftlich-künstlerischen Verhältnisse in Ungarn am Ende des zweiten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts.

Gleichzeitig wird aber auch die gesellschaftliche Lage des in politische und geistige Existenzunsicherheit geratenen Künstlers veranschaulicht.

Bernáth hat das Album 1923 auf der Berliner Ausstellung der Galerie „Der Sturm“ präsentiert.

Während seines Wiener Aufenthaltes hat auch die Betrachtungsweise der Kassákschen Bildarchitekturen eine Wirkung auf ihn ausgeübt. In diesem Geiste schuf er das Umschlagbild zu seiner Mappe und zu dem 1922 in Wien erschienenen Gedichtband „Pferd, Weizen, Mensch“ seines Freundes, Tibor Déry.

In bezug auf das Album siehe noch: Ungarische Avantgarde 1909–1930, Galleria del Levante, München 1971 — 72, Katalog, Einführung von Eva Körner.

BARTHOLOMEUS BREENBERGH EGY RAJZA

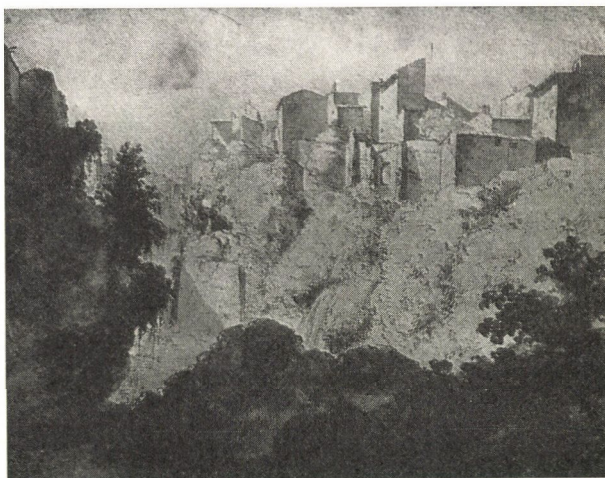
Nemrégiben érdekes, magántulajdonban levő rajzra bukkantunk. A rajz római tájképet ábrázol, háttérében Tivolival, előtérre és háttérre komponálva. A lap bal alsó sarkában két egybecsúszott „BB” mellett „f. a Roma, 1626” meghatározás látható, ahol a 2-es évszámot 4-re javították. A szakirodalom alapján a kettős monogram más jelöléshez hasonlóan B. Breenberghre enged következtetni.

Bartholomeus Breenbergh 1598-ban született Deventerben. 1619—1629 között Rómában élt, ezután hazatért Hollandiába, ott 1657-ig, haláláig dolgozott. Breenberghet itálíanus festőként említik, számos más, hasonló stílust követő művésszel együtt. Az úgynevezett „modern” téjképfestők első generációjához tartozott, mint a 17. századi itálizáló tendencia kezdeményezője. Korai munkáin Bril hatása, Elsheimer öröksége és Napoletano újító szelleme érezhető; a korai realizmus és a római tájkép tanulmányozása jellemzi. A Rómában alkotott munkái különböznek az otthoni korszaktól. Amsterdam-ba való visszatértekor fokozatosan az egyházi és figurális festészet felé fordul.

Breenbergh művészetét római körűtja, a déli fény formálja. Élete során hasznát vette a természet után készült itáliai rajzoknak. Az antik romokat festőien, távolabbi környezetükkel örökíti meg. Tájképi frissesség, gondolatgazdagság jellemzi. Az újdonságot nem is a szabadban történő munka adja, hanem a sokoldalúság; minden tájat az annak megfelelő stílus jellemez. A korán érett Breenbergh művészetére a precízió, gondosság, a technikai mesterség nagyszerű ismerete jellemző. Roethlisberger szerint kivitelezésének finomsága határos a miniatűr művészetével. A tájat a helyszínen általában nagyvonalakban rajzolta meg, majd otthon folytatta teljes részletezésükig. Egy-egy tájat többször is megörökített. A felületeket és formákat váltakozva lavírozza és tollal alakítja. A tollrajz nem Rembrandt-szerű határozott, lendületes vonalakat hoz létre, a formákat finom és rövid vonalkákkal bontja ki, világos hangsúlyokkal. Nincsenek vad, hirtelen részletek. Előrajzolásra könnyű ceruzát is használt, tollal rajzolt és ecsettel lavírozott, főként barnával, ritkán szürkével. Még ott is, ahol a lavírozás gyors mozgást, a tollé fegyelmzett. Nem jellemzőek Breenberghre a vázlatok, befejezetlen lapok, szinte minden rajza önmagában is megálló „kész mű”, nem pedig „segédeszköz”, kísérleti darab, avagy éppen „feljegyzés”. A római időkben készült rajzai vitathatatlanul természet utániak, legtöbbjük valóban a helyszínen készült, de egy sor sajátkezü ismétlés bizonyítja, hogy egyes lapok — mégpedig a legszebbek — mint pontos másolatok, műteremben készültek. Így azután nem lehet hitelt érdemlően megállapítani, hogy a változatok közül melyik készült előbb.

Körülbelül így áll a dolog ezzel a rajzzal is: témáját, Tivolt meg találjuk a New York-i Metropolitan Museum gyűjteményében is, amelyet Roethlisberger 1627 körülre keltez. A papír mind a budapesti, mind pedig a New York-i példányon megtört, talán azonos mappából való: a kettéhajtás nyoma itt is, ott is ugyanazt a domb-motívumot és annak függőleges folytatását metszette ketté. A budapesti 344 × 508 mm-es papírlapot egy másikra ragasztották, körülötte mintegy másfél cm-nyi helyet hagyva. A kis keret jobb oldalán lent még egyszer olvashatjuk a „B. Breenberg fecit” tolljelölést, amely már feltétlenül ké-

sőbbi időből származik; más karakterű az írás, a második papír is újabb. Jobboldalt a legszélén lent meglehetősen halványan olvasható egy harmadik kéztől származó ceruzajelzés is: „Breenberg 242”. Lehetséges, hogy valamely gyűjtemény tagja lehetett a rajz. A budapesti rajz mérete valamivel nagyobb (344 × 508 mm), mint a New York-ié (330 × 433 mm); a budapesti változat függőleges szélein a táj, a házak, a növények folytatódásából ezt a méretbeli különbséget észlelhetjük. A toll és barna lavírozású budapesti rajzon, ellentétben a New York-ival, az előtér dombján, kissé jobboldalt két alakot és állatot is láthatunk, három kecskét. Mindezek sutább, nehezebb, kevésbé kifinomult kézzre vallanak. A toll vonalvezetése, a festék színe — sokkal sötétebb, fényes felületű barna —, a lavírozás szürkésebb barnája — későbbi. Az emberpár rajza és lavírozó tónusa alól előtűnnek az eredeti táj lombozatának tollvonásai. A kecskéket a ceruzával való drasztikus előrajzolás után a szürkészöld lavírozó festék sötét tónusával modellálták. Ugyanezzel festették meg az állatok árnyékait. A tömegképzés végső hangsúlyait sötétbarna festékkel, tollal adták meg. Az alakok és állatok kvalitása gyengébb a tájképhez képest. Közvetlen környezetüket is átdolgozták. A talaj eredeti barna festésére szürkészöld színnel lazúrosan ráfestettek. A jobb oldali nagy bokrot eredetileg csak foltokban, ecsettel oldották meg. A rajta látható tollrajz festékének színe és fénye megegyezik az alakokéval és állatokéval. Ez a tollvezetés lendületes, hegyesebb, néhol hurkos. A gyors kézmozgásból adódik, hogy ezek a vonalak nem olyan egyenletesek, mint a táj eredeti lombrajzai. Ugyanígyen kézmozgást, tollvonást észlelhetünk a baloldali szignatúra fölött. Amikor a staffage-alakok és az állatok az előtérbe kerültek, feltételezhetően fedőfehérrel dolgozott a rajzoló, ugyanis az alakok körül fehér foltok észlelhetők. A két fehér folt a férfi jobb karja mentén és az ülő nőtől balra látható.



1. Bartholomeus Breenbergh: Tivoli táj, rajz, 330 × 433 mm (New York, Metropolitan Museum)



2. Bartholomeus Breenbergh: Tivoli táj, rajz, 344×508 mm (Magyar magántulajdonban)

A rajz sötétbarna „BB f. a Roma, 1626” jelzése, hasonlóan a figurákhoz és állatokhoz, erősebbnek tűnik a mű többi részéhez képest. Az évszám kettes számát kijavították, megerősítve a kettes számjegy talpát, ráhúztak egy vastagabb függőleges vonalat, úgy, hogy az négyesnek is olvasható. Alaposabb vizsgálatkor észrevehetjük, hogy a többi számot is átírták. Mindkét 6-os számot kétszer indították és a tollvezetés helyenként egymás mellé csúszott, vagyis kettős vonal keletkezett. A „BB” és „f” betűket is óvatosan, bizonytalan kézzel írták. A szignatúra alatt és körül a lap egész bal alsó sarkát a már említett szürkés-zöldes tónussal lavírozták, ezzel elkenve az eredeti barna ecsetfoltokat. Ez alól átetszik a ceruzával írt „BB f.”

Mikor készülhetett az eddig említett utólagos lavírozás és tollrajz? Valószínűleg az eredeti lapnak a másikkra felragasztásakor vagy később. Ez a következőkből látszik: a szürkés-zöld lavírozás az eredeti lapról átcusúszott a keretező papírra a baloldalon és az alsó szél közepénél. A felragasztáskor a rajz legfelszélén meghúzott sötétbarna

keretező vonal több helyen átcusúszott a keretező papírra; ugyanakkor a rajz jobb szélén metszette az eredeti lombrajz tollvonásait és a baloldali monogramot. Sajnos mindez a fényképen nem látható. A New York-i példányval való témaazonosságon túl a budapesti lap pusztán az utólagos lavírozások és belerajzolások miatt problematikus, ezeket a kételyeket igyekeztük részleteiben is tisztázni. Maga a finoman, szépen megrajzolt táj és a baloldali meghatározás (BB. f. a Roma, 1626 ha nem is autentikus) hitelesnek tűnik összehasonlítva Breenbergh többi rajzával. Elképzeltető, hogy a mesternek kedve támadt Rómából hazatérte után alakokat és állatokat belekomponálni, s akkor a dátumot és az aláírást is átjavította. E feltételezések ellen szólnak az utólagos lavírozások és tollrajzolások Breenbergh-től eltérő sajátosságai, amelyeket sorra vettünk. Ennek végleges eldöntése további szakvizsgálatot igényel azzal együtt, hogy a táj kidolgozásának finomsága Breenbergh-nek tulajdonítható.

Dombrovsky Ninette

IRODALOM

- Marcel Roethlisberger, Bartholomäus Breenbergh, Handzeichnungen, Walter de Gruyter and Co. Berlin, 1969.
- M. Rothlisberger, B. Breenbergh, The Paintings, Walter de

- Gruyter, Berlin, New York, 1981.
- Prof. Dr. J. G. van Gelder, Prenten en Tekeningen, Uitgeverij Contact, Amsterdam 1958.

HÁROM DOMBORMŰ A BÉCSI GRABEN-OSZLOP PESTIS JELENETÉHEZ

A budapesti Szépművészeti Múzeum 1950 óta őriz egy domborművet, melyet Pigler Andor a Bécs melletti Perchtoldsdorf 1713-ban fölállított pestisoszlopának talapzatába illesztett relief Johann Bernhard Fischer von Erlach által készített előtanulmányaként azonosított.[1] A mű a bécsi pestis pusztítását ábrázolja. A perchtoldsdorfi pestisszobor domborművét eredetileg a bécsi Graben Szentháromság szobrára szánta Fischer von Erlach, egy 1706. április 19-én kelt följegyzés tanúsága szerint a bécsi oszlophoz föl nem használt reliefet a perchtoldsdorfi plébános kérésére az ott fölállítandó pestisoszlop díszítésére átengedték.[2]

A bécsi Dorotheum 1968-as árverésén fölbukkant egy repedezett, fakeretes viaszbozzetto, amely ugyancsak a bécsi pestist ábrázolja a budapesti terracottáéval megegyező fölfogásban, kompozíciós megoldással.[3]

A budapesti művön három sáv épül egymásra. Lent görnyedt, arcát baljába temető férfi jobbjával elvonja a földön fekvő halott asszony födetlen melléről a szopni készülő csecsemő fejét, átellenben egy fekvő férfi karját az ég felé tárja. Mögöttük Bécs városának nyugatról felvett látképe dereng elő, a város falon kívül kordé viszi a letakart tetemeiket. Az égbolton az Atyaisten lebeg, két előretárt karja között a drapéria stólaként libben hátra. Egyik kezével tiltón a halál angyala felé int, másikkal lefelé mutat a pestistől sújtott városra. A halál angyala hüvelyébe visszadugja a pestist jelképező kardot.

A kép tere nem a sávok egymásmögöttségének megfelelően mélyül, az előtér robosztusan megformált kamaradrámája mögött a város ornamentális csíknak tűnik, nem közege a jelenetnek, pusztán kompozíciós és narratív elem. A két mennyei alak szélfúttá drapériákban úszik elő a mélyből, sem az izmos földiekhez, sem a rajzos városképszalaghoz nem kapcsolódnak, terük ráborul a kép



2. Johann Bernhard Fischer von Erlach: A bécsi pestis, dombormű (Bécs, Dorotheum, 580 auk. 1968. júl. 21, No. 798)



1. Johann Bernhard Fischer von Erlach: A bécsi pestis, dombormű (Budapest, Szépművészeti Múzeum)

terére, mozgástörvényeik nem e világiak. A szél az Atya lebernyegét a tér mélye felé fújja, míg az angyal öltözéke előrefelé örvénylik, szelük egymástól is független, csak önmagukra érvényes.

A perchtoldsdorfi reliefen az Atyaisten a képmező bal felső sarkába szorulva bodros felhővánkoston szétvetett térdekkel trónol, a városra mutató gesztus elmarad, ezzel a kezével most az angyal felé int, de kevésbé harciasan, inkább csak feddón, a másik, felhőn pihenő kezében jogart tart. Az előlről hátrasüvítő drapéria helyett Perchtoldsdorfban a képsíkkal párhuzamosan lóg az Atya köpönyege, mely alól kilátszanak tömzsi, szétálló lábujjai. Az angyal a felső képmezőnek majd egészét betölti, nohaután, nyersen megformált lendülete ezt nem indokolja. A város ábrázolása és az előtér négy emberalakja apróbb mozzanatoktól eltekintve követi a terracotta vázlat megoldásait.

A viaszbozzettón az Atya fejét háromszög koronázza, ez a budapesti darabról hiányzik, de éppen az a sérült és utólag pótoltsága a műnek, a Dorotheumban árverésre bocsátott vázlatról hiányzik a halott nő feje mellől a fonott kosár, a bozzetto azonban ezen a sarkán erősen sérült és kopott, így nem kizárt, hogy valamikor ott volt.

Összevetve a három domborművet szembeötlő a vázlatoknak még a töredékességen és kopottságon is átsugárzó merészebb kompozíciója, s főként az Atya és az angyal lendületesebb formálása. A vázlatok kétségkívül J. B. Fischer von Erlach munkái, a perchtoldsdorfi pestisemlékre került relief nyilván Fischer von Erlach valamelyik segédjének kezén bátortalanodott nehézkesebbé. A Grabenoszlopra végül fölkerült hat domborműről szólva egy 1692. június 1-én kelt leírás megemlíti,[4]

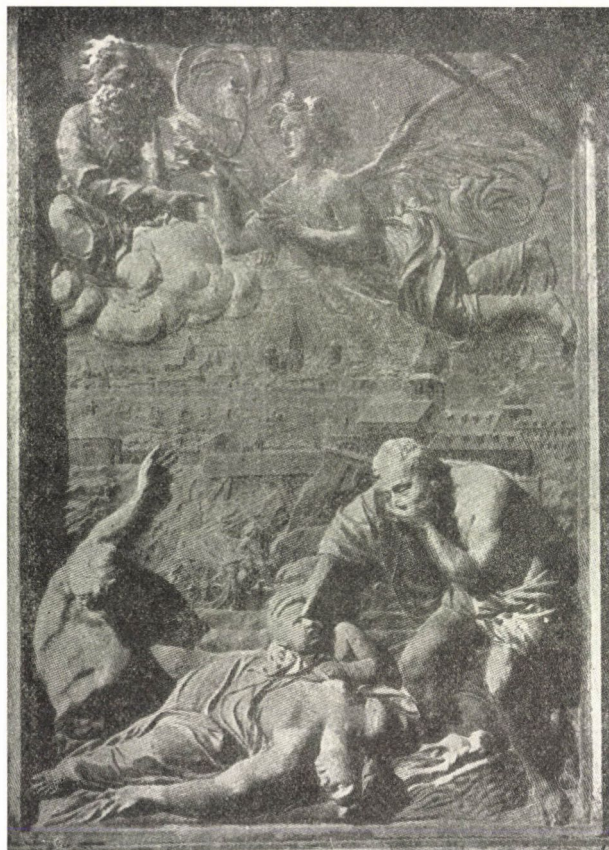
hogy ezek kivitelezője Ignaz Bendl festő és szobrász volt, valószínűleg őt tisztelhetjük a perchtoldsdorfi relief faragójaként is. A Grabenoszlopra került változaton azonban már nem a vázlatokról és a Perchtoldsdorfról ismert jelenet látható, hátán holttestet cipelő mezítelen férfi egy boltív felett vezető lépcsőn lépdel fölfelé, a boltív alatti fülkében, s a képmező alsó sávjában egymásra hányt tettek hevernek összezsúfolva. Bécs városának és az égi alakoknak ábrázolása ellenben megegyezik a korábbi változatokon láthatókkal.

A halott anyja mellére boruló szopós csecsemő megindító epizódja Plinius egyik leírásában olvasható[5] ez lebeghetett Raffaello szeme előtt, amikor a „Frigiai pestis”-t ábrázoló, „il Morbetto” címen ismert lapját rajzolta, melyet Marcantonio Raimondi metszett rézbe. A sok szereplős jelenet egyik részlete a halott anyja és csecsemője fölé hajoló, orrát, száját befogó férfit ábrázolja. Nem tudni, ismerte-e Fischer von Erlach Raffaello e művét, s hogy vajon látta-e Poussin 1630-ban festett Azdod-i pestis című képét, ahol az előtérben a fentiekkel rimelő jelenetet látunk. Annyi bizonyos, hogy Raffaello görnyedt férfiakja és Poussin képéről a tér mélyéből merőlegesen hátrahanyatló anyja részleteikben is megegyezően bukkannak föl az osztrák mester tervezte perchtoldsdorfi domborművön és a vázlatokon.

A budavári, 1713-ban fölavatott Szentháromság-émlék talapzatára Hörger Antal kismartoni szobrász három domborművet faragott, ezek egyike a budai pestis pusztítását mutatja be. Egy járványtól sújtott család fölött az Úr elragadja az apokaliptikus angyaltól a pestist hozó nyalábot. A kompozíció emlékeztet az ausztriai előzményekre, azonos a téma, s megegyezik a kép hármass helyszíne is. Lent a pestisben senyvedők, háttérben a város, fönt az Atyaisten és a pestis angyala. Az alsó sáv tömör drámája azonban Hörger Antal kezén tömegjelenetté zilálódott. A képtérből merőlegesen hátrahanyatló anyja itt a kép terével párhuzamosan fekszik, a csecsemőt visszarántó alak, aki Fischer von Erlachnál monumentális, súlyos férfiak, Budán a háttérből alig kiemelkedő nő. A budai művön már nem ők a főszereplők. A város nem a képmező középső sávjában, hanem a jobb felső sarokban húzódik, s ezzel a szigorú hármass tagolású képmező föl bomlik. Hörger Antal nyugtalan, festői, térérzékeltetést

mellőző reliefet alkotott, amely témájában, fő motívumaiban követi Fischer von Erlach művét, szobrászi fölfogása azonban gyökeresen más.

B. Nagy Anikó



3. Ignaz Bendl: A bécsi pestis (tanulmány a bécsi Graben pestisoszlop-domborművéhez)

JEGYZETEK

- 1 Balogh, Jolán: Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, Akad. 1975. Bp.
- 2 Idézi: Justus Schmidt: J. B. Fischer von Erlach als Bildhauer, Belyedere, 1938–39.
- 3 580. Kunstauktion, Dorotheum 1968. jún. 21. No. 798. Kép: 130

- 4 Idézi G. Schikola: Wiener Plastik der Ren. und des Barock, in: Geschichte der Plastik in Wien p. 105. Bécs, 1970.
- 5 Plinius, Hist. nat. XXV. 98. idézi: F. Wickhoff: Sacchis Restauration der sterbenden Mutter des Aristides, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses 1898. Band 19.

SCHWEIGER ANTAL NEPOMUKI SZENT JÁNOS SZOBRA TATÁN, 1770-BŐL

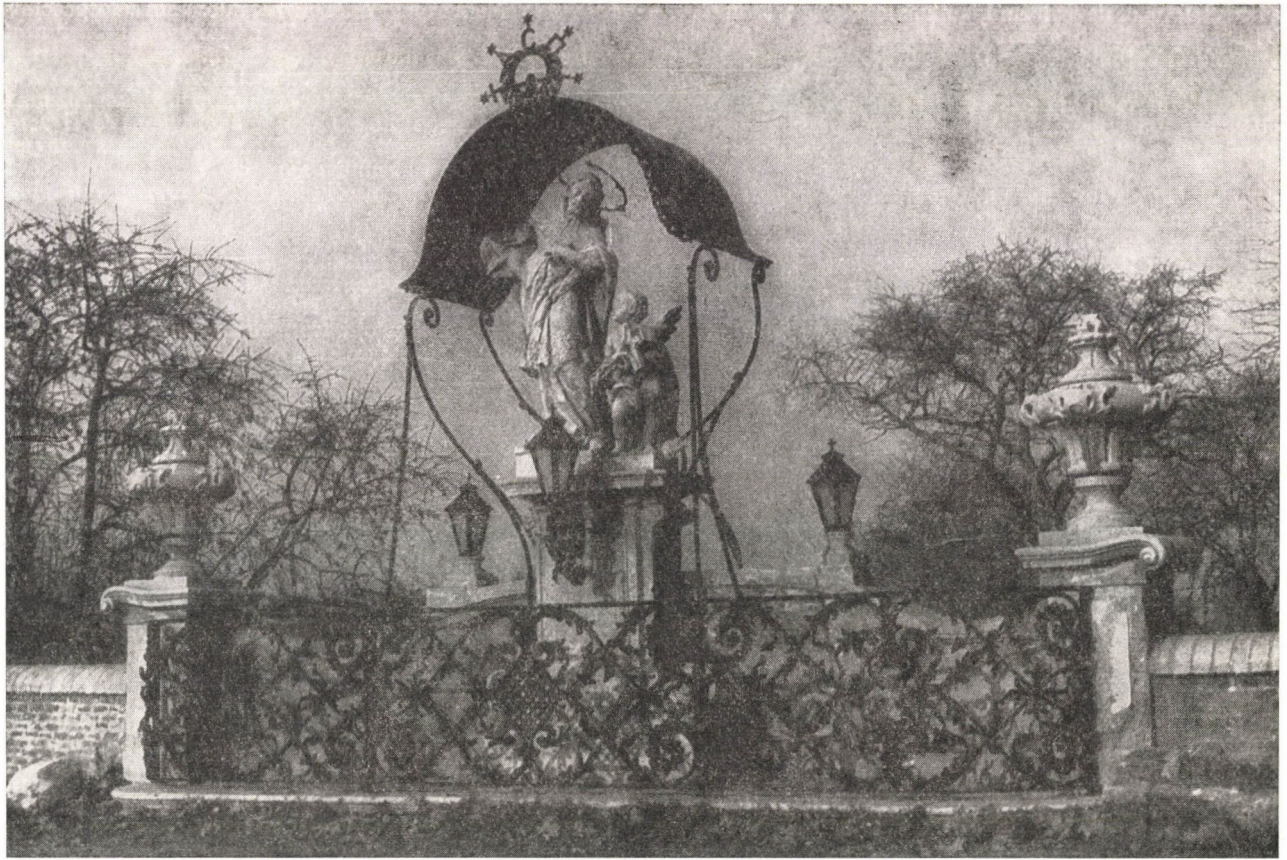
Tatán, a vár melletti hídon újra eredeti helyén látható az építészeti környezetével együtt teljesen helyreállított Nepomuki Szent János szobor.

Nepomuki Szent János és az angyal a híd közepén kiemelkedő, kosárilíves kerítésfal előtt elhelyezkedő, volutás pilléren áll. A kerítésfal két oldalt egy-egy kovázával díszített, finoman tagolt pillérben végződik. A két szobor fölé íves, kovácsoltvas védőtető emelkedik.

A 18. században rendkívüli közkedveltségnek örvendő Nepomuki Szent János szobra Magyarországon is igen elterjedt. A Szent jellegzetes alakja majd mindegyik patak, folyó feletti hídon, egyszerű talapzaton vagy a híd architektúrájába komponálva megjelent.

A tatai híd Nepomuki Szent János szoborcsoportja egyike annak a néhány meglevő, igényesen és művészién megalkotott együttesnek, amelyek még eredeti helyükön találhatók. A tatai szobor erős kontrasztos beállításban, gazdagon redőzött ruhában, fedetlen fejjel áll, bal kezét a szívére helyezi, jobb kezével birétumát tartja. A szent kecses, finoman megformált alakjával ellentétes a feszületet tartó angyal ormótlan, túlhangsúlyozott formájú teste.

A szobortalapzat felirata szerint Schweiger Antal és Felner Jakab közösen készítették az egész emléket 1770-ben. A védőtető valószínűleg későbbi, a lámpásokat a 20. században helyezték a kerítésfalra. A szép rács egy-



1. Schweiger Antal: A Nep. Szt. János szobor a tatabí hídön, (restaurálása után)

idős a szoborral. Fellner Jakab a tatabí Esterházy család udvari építészé és feltehetően 1769-től Schweiger Antal látja el az udvari szobrászi feladatokat.[1] Az 1728-ban Németországban született Schweiger 1756 és 1768 között a holicai, 1768-tól a tatabí majolika gyár modellkészítő mestere.[2] Schweiger legelső tatabí művei közé tartozik a Nepomuki Szent János szobor, amely 1770-ben készült. A korábbi időszakból csak a majolika gyárban kivitelezett porcelánfiguráit ismerjük. Az 1770-es évektől folyamatosan alkotta Tatabí műveit. Schweiger művének tulajdonítják a tatabí Kálvária szobrait és az Immaculata emléket. Az Esterházy kastély parkjának egykori szobordíszé is az ő alkotása volt.[3] Az 1802-ben Tatabí

elhunyt mesternek az 1770-es évekre kialakult, visszafogott barokk stílusát a kibontakozó klasszicizmus nemigen befolyásolta.

A súlyosan megrongálódott, összetört Nepomuki Szent János emlék helyreállítása 1976-ban kezdődött. Kovács György, az Országos Műemléki Felügyelőség kőszobrász-restaurátora restaurálta a szobrokat. Különösen nehéz feladatot jelentett a Nepomuki Szent János szobor hiányzó fejének rekonstruálása. A kovácsoltvas tető rekonstrukciója és a díszrész restaurálása Barna Imre, az Országos Műemléki Felügyelőség díszműkovács mesterének a munkája.

G. Györfly Katalin

JEGYZETEK

- 1 Révhegyi Elemér: A tatabí majolika története, Budapest, 1941.
20.
2 Uo. 16–18.

- 3 Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon, Budapest, 1959., I. 273. II. k. 283.

BÉCSI METSZET BATTHYÁNY TIVADAR GRÓF HAJÓIRÓL 1797-BŐL

Az Egyetemi Könyvtár metszetanyagával együtt került a Magyar Nemzeti Galériába a Batthyány Tódor (1729–1812) által készített „ár ellenében haladó” hajó bécsi ünnepélyes bemutatását ábrázoló rézmetszet. A metszet rendkívül rossz állapotban, egy másik lap hátára ragasztva került az MNG-be.[1]

A lap mérete 341 × 550 mm, finom merített papíráján koronás vízzel látható. Címe: *Repräsentatio navium novissimae inventionis Excellentissimi D. comitis Theodori a Batthyán, Perpetui in Németh-Újvár, requisitis desideratae*

securitatis, utilitatis, commoditatis, aequae ac venustatis attributis gaudentium. A kép felett német nyelvű felirat tájékoztat a betűkkel jelzett hajókról, s külön betűjelzéssel látták el a Stephanskirche tornyát is: *A Das grösste neuartige Schiff Bucintoro genannt. B das kleinere neuartige Schiff, C das kleinste neuartige Schiff, D die Spatzier-Schalupe, E die Musik-Schalupe, F Stephanskirchthurm*. Az égbolton, a templomtornyok fölött Wien felirat látható. A metszet datálatlan, jelzett. A jelzés a bal alsó sarokban *IA Del*, a jobb alsó *IZ Scul*.

Az IA monogram alapján a rajzoló személye feltételezésünk szerint *Jakob Adam* (1748–1811) bécsi rajzoló és rézmetsző. *Jakob Adam* a Habsburg-ház és a bécsi udvar jelentős személyiségeinek portréit többnyire más mesterek rajzai után metszette rézbe a XVIII. sz. utolsó két évtizedében. Magyar kapcsolatait jelzi, hogy a széki Teleki Józsefről (J. Kreutzinger rajza után) és Hadik András grófról is készített portrékat (Hadik profilképét C. Vinazer rajzolta). II. Lipót egy magyar királyi ruhás portréjának háttérében Buda városképét pillanthatjuk meg. *Jakob Adam* 1780-ban az *Artaria* kiadónál egy 84 lapból álló rézkarcsorozatot jelentetett meg „Bildungen des gemeinen Volks zu Wien” címmel.

A metsző az IZ jelzés alapján feltehetőleg *Johann Ziegler* (1750–1810) bécsi vedutarajzoló és rézmetsző volt. Bécs városáról, tereiről, utcáiról, épületeiről készített metszetei jelentős kultúrtörténeti értéket képviselnek. Metszeteit részben saját rajzai alapján, részben *Laurenz Janschka* és *Karl Schütz* után készítette, s 50 lapot tartalmazó sorozatban adta ki az *Artarianál* „Collection de cinquante Vue de Ville de Vienne, de ses Fauxbourges, et des quelques uns de ses Environs” címmel. További jelentős 50 lapból álló színezett sorozatot adott ki 1798-ban *Fünffzig malerischen Ansichten des Rheinstroms* címmel. [2]

Batthyány Tódor jól ismerte kora technikai vívmányait, nagy műszaki könyvtára volt. Birtokain több ipari üzemet rendezett be, posztó-, rézáru és porcelánmanufaktúrát, silókat, malmokat épített. Sokat foglalkozott a magyarországi víziutak szabályozásának és kereskedelmi hasznosításának lehetőségeivel. Pozsonyban hajóács telepet állított fel a Dunán, és több nagy teherbírású tengerjáró teherhajót építtetett. Az egyik ilyen tengerjáró vitorlás már 1783-ban kirakodás nélkül szállított

oroszországi kikötőbe dunai árut. Ezt a hajót 1788-ig használta a *Willeshoven-féle* kereskedelmi részvénytársaság. Ezek a hajók az Osztrák–Magyar Monarchia keleti kereskedelmi törekvéseinek megvalósulását segítették elő.

A pozsonyi hajóács telepet ábrázolás is megőrököti a körmendi *Batthyány-kastélyban*. [3] A gipszre festett falkép annak emlékére készült, hogy *Batthyány József* hercegprímás meglátogatta bátyja pozsonyi hajóépítő műhelyét. Az előtérben a két *Batthyány* testvér áll egymással szemben egy magaslaton, mozdulatukkal utalnak a folyón épülő hajókra.

A metszeten ábrázolt *Bucintoro* nevű hajóról először 1793-ban tudósít a magyar sajtó. [4] Ekkor szerzett *Batthyány Tódor* szabadalmat új találmányú hajójára, melyről később az a legenda terjedt el, hogy gőzgép hajtotta. Ezzel szemben a hajót „keréklapát mozgatta. Ehhez az erőt a járgány szolgáltatta, egy fogaskerék áttételű hajtómű, amelyet körbejáró lovak vagy ökrök hajtottak. Ez a „lokomotív” a hajó belsejében volt elhelyezve. Kívülről semmi sem volt látható, aminek célja a csodálatkeltés” [5] volt.

Gräffer Ferenc könyvkereskedő szemtanúja volt a hajó ünnepélyes bécsi bemutatásának. Az ő leírásában szereplő időpont — 1797. szeptember 7. — alapján datálhatjuk a metszetet. „Az említett szeptemberi napon volt az eklatáns próba a Dunán Brigittenau mellett. Bécs házai és utcái kiürültek s a dolog nagyszerűen sikerült. A hajó a lokomotívval együtt (akkor helytelenül úgy mondták: masinával) hétszáz métermázsát nyomott; még két összesen négyszázötven métermázsányi hajót akasztottak hozzá. Egy szempillantás alatt az egész szerelvény felfelé szökellett a legcsekélyebb akadály nélkül. Viharos tetszés minden oldalon.” [6]

Metszetünk azt a pillanatot ábrázolja, amikor a hatal-



1. *Jakob Adam* (?) — *Johann Ziegler* (?); *Batthyány Tódor* hajói Bécsben, rézmetszet, 1797 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



2. Bécsi metsző: Batthyány Tódor hajóinak bemutatása Pozsonyban (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum)

mas méretű vezérhajó, és a két hozzákapcsolt uszályhajó a kísérőgályáról szóló kellemes zenekíséret hangjai mellett „a legcsekélyebb akadály nélkül” „egy szempillantás alatt” felfelé szökell. Az előtérben a csodálkozó, ünneplő bécsi közönség. A Duna túlsó partján két deszkából épült raktárházat láthatunk, mellettük és mögöttük a dús parti növényzet lezárja a tekintetet, s a fák koronája fölött a templomtornyok sokasága jelzi a várost.

A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának gyűjteményében megtalálható metszetünk egy színezett példánya is.[7] A vezérhajó körüljáró feletti része vörös színű volt, a kísérőgályák teste és ponyvája sárga-kék csíkozással volt díszítve. A napsugaras délelőtti vidám hangulatát idézi a vízben visszatükröződő színek látványa.

A hajó ovális, lekerekített „tyúkmony” (azaz tojás) formája feltételezésünk szerint a biztonságot kellett, hogy szolgálja, de a puritán, tiszta forma a francia forradalmi építészet formavilágával is rokonítható. A biztonságot szolgálták a felvonható és lebecsátható ablakok és ajtók is: „A szél vészek között mind az ajtók, mind az ablakok le botosátnak és így akár mint hánkolódjanak a habok s akár mennyi víz tsapkodja annak oldalait, belső részébe bé nem mehetvén el nem süllyedhet.”[8]

Hajtószerkezete feleslegessé tette a parti vontatást, és lényegesen kevesebb állati erőt vett igénybe. „Vízbe levő része lapos és három lábúknál vastagabb; a kormányát, sem evedző lapáttyait látni nem lehet, mind a vízbe vagy, még is akár melly nagy teher rakattasson fel reá mind fel mind alá könnyen lehet azon evezni.”[9] Ennek ellenére nem teherszállításra, hanem kellemes, szórakoztató utazásra rendezte be építtetője. Egy fennmaradt akvarell alapján ismerjük a hajó oldalnézeti- és alaprajz-

zát.[10] A hajó legnagyobb helysége a táncterem volt, mellette ebédlő, társalgó foglalt helyet. Feltehetőleg belső tereit is élénk színekkel festették ki. Gräffer Ferenc említi egy olyan fülkét, amely „kénsárgára volt festve, sok arabeszkkel” díszítve.[11]

A hajót Pozsonyban és Pesten[12] is ünnepélyes kereketek között, bálokkal egybekötve mutatták be. A pozsonyi ünnepségen a császár és a császárné is részt vett. Leginkább az érdekelte őket, lehet-e az új hajónak hasznát venni a háborúban.

Körmendről származik az az akvarell, amely a pozsonyi ünnepséget ábrázolja.[13] Az akvarell után metszet is készült, egy példánya a Történelmi Képcsarnokban található.[14] Felirata: Vorstellung des glorreichen Einzugs in Pressburg Seiner Exl. Grafen Theodor v. Batthyany auf seiner Flottile von ganz neuer Erfindung in aller Höchsten Gegenwart Seiner Majestät des Kayser's Kayserin mit vielen grossen des Reichs und eines unzählbaren besondernenden Volks. Ez a metszet datálatlan, jelzetlen. Az alapjául szolgáló akvarellen látható azoknak a díszlövéseknek a füstje, amelyeket a királyi párt tiszteltére adtak.

A Bucintoro sorsáról egy további ábrázolás is tudósít bennünket.[15] 1799-ben a pozsonyi Dunán a jégzajlás megromgálta a hajót. Ezen az ábrázoláson nyoma sincs a hatalmas délceg hajótestnek, a viharos víz, és a jég hátán szármalmasan hanyódnak a „tyúkmony” formájú hajók. Mind a pozsonyi ünnepséget ábrázoló metszet, mind a jégzajlásról tudósító akvarell lényegesen gyengébb kvalitású mester műve, mint a bécsi metszet.

Kemény Mária

1 Szabó Katalin találta meg a metszetet, s javaslatára a restaurálási munkát Brummel Ferenc végezte el.

2 Paul Ortwin Rave: Die Rheinansichten in den Reise werken zur zeit der Romantik. Wallraff-Richartz Jahrbuch, 1. 1924. 133–134.

3 Közli: Siklóssy László: Batthyány Tódor gróf ár ellen haladó hajója. Búvár, 1940. 3. sz. A 99. oldalon az általunk közölt metszet is látható.

4 Magyar Kurír, 1793. október 8.

5 Siklóssy, i. m.

6 Gräffer Ferenc: Kleine Wiener Memoiren und Wiener Dosenstücke. 1845. Idézi: Siklóssy, i. m.

7 Leltári szám: G. 83.30.

8 Magyar Kurír, 1793. október 8.

9 Uo.

10 Közli: Endrei Walter—Tardy Lajos: Batthyány Tódor hajói. Élet és tudomány, 1963. 41. sz. Az akvarell lelőhelyét nem közli.

11 Gräffer Ferenc, i. m. Idézi: Siklóssy, i. m.

12 Pestre a hajók 1798. augusztus 30-án érkeztek. Pressburger Zeitung, 1798. IX. 14. 777–778.

13 Közli: Siklóssy, i. m. 98.

14 Leltári száma: P. 737. Mérete: 133×120 mm

Közli: Endrei—Tardy, i. m. 1301.

15 Közli: Endrei—Tardy, i. m. 1301. Az akvarell lelőhelyét nem közlik.

DEBRECEN ELSŐ KÉPI ÁBRÁZOLÁSA

Tulajdonképpen „mea culpa”-val kellene kezdenem, ha csak az én „bűnöm” volna. Dehát az ember a régmúltat illetőleg kútfőkből merít, s én a debreceni rézmetsző diákokról szóló könyvemben (M. Helikon, 1976., 15.) a rendelkezésemre álló források alapján úgy közöltem a szóban forgó képet, mint . . . De ne ismételjük a hibát! — Most végre a Déri Múzeumban dr. Módy György jóvoltából a kezembe került az eredeti céhlevél, amelyen az ábrázolás látható. A céhlevelet pedig „a Debreceni Szűts Tzéhnek” hites mesterei és atyamestere állították

ki Debrecenben 1784 — Boldogasszony havának (olvaszhatatlan) napján Farkas István szűcs legény számára. Ezek tehát a tények, a többit fedje „néma csend”.

A nyilván nyomdai úton, valószínűleg a debreceni nyomdában sokszorosított képet, mely a nyomtatott, illetve hiátusaiban az említett személyek neveivel stb. kitöltött szöveg díszes keretének felső részén foglal helyet, fametszéssel állították elő. A városképet a saját vonalában a szűcs mesterségre is utaló barokk stílusú növényi ornamensek kísérik, két oldalt és lent pedig a hasonló



1. A debreceni szűcs céh bizonyág-levele Farkas István szűcslegény részére 1783-ból



2. Weszprémi István „Bábamesterségre tanító könyvecské”-jének egyik illusztrációja

stílusú növényi ornamentikán kívül állatfigurák (nyúl, bárány, szarvas, róka) láthatók, alul, középen pedig két címerállat formájában megfogalmazott oroszlán fogja közre a nyilván viaszpecsét számára megrajzolt, fent koronával ékesített helyet.

A számunkra azonban legfontosabb a bal oldali oroszlán hátsó lábánál helyet foglaló monogram: JE. Ki volt ez a JE, aki nyilván a metszetet készítette? A betűk formájából, a formák azonosságából nyilvánvaló, hogy ugyanaz a valaki, aki hasonló monogrammal, illetve néhány lapon nevének teljes kiírásával, „Josephus Endrédi fecit”, jelölte magát Weszprémi István 1766-ban megje-

lent, *Bába mesterségre oktató könyvecské*-jében, melyhez az egész oldalas szemléltető ábrákat metszette fába hasonló témájú európai kiadványok, H. van Deventer holland és L. Heister német professzorok művei nyomán. Vagyis az 1760-as években Debrecenben működött egy Endrédi József nevű fametszéshez értő mester, ami elfogadhatóvá teszi azt a feltevést is, hogy a céhlével-úrlap s a rajta levő kép 1784-nél korábbi is lehet, hiszen a nyomtatvány, ha ez ideig nem is került elő több belőle, készülhetett a keltezés événél előbb is.

A név kiderítésével azonban a feladatnak csak az egyik fele oldódott meg. Ki lehetett ez az Endrédi József? Harkó Viol és Viada Tivadar Weszprémi angliai kapcsolatairól írott tanulmányukban (British Contacts of the Hungarian István Weszprémi M. D., Comm. De Hist. Artis Med., 1972., 136–137.) egynek veszik egy hasonló nevű debreceni diákkal, aki a rendelkezésünkre álló adatok szerint (I. Thury Etele: Iskolatörténeti adattár, Pápa, 1908., II. k. 296.) 1770. április 26-án iratkozott be a Kollégium III. osztályába (felső tagozat) a mezőtúri iskolából, később pedig (1781) az iskola széniora, majd kömlődi s császári lelkész lett. S itt a bökkenő! Ha Endrédi József 1770-ben iratkozott be a Kollégium diákjai sorába, mint a mezőtúri iskola volt tanulója, ami korban is 16–17 évesnek mutatja, hogyan készíthetett Weszprémi könyvéhez négy évvel korábban ábrákat?

Természetesen feltehető az is, hogy a beiratkozó ifjú előbb nyomdászkodott vagy más pályán tevékenykedett, hiszen a kollégiumi beiratkozás nem volt korhatárhoz kötve. Eddig azonban Endrédiel kapcsolatban korábbi nyomok nem merültek fel (talán Mezőtúr tudna segíteni). A legvalószínűbb, hogy két Endrédi Józsefről van szó, s feltevésünk szerint a fametszőt a nyomda környékén kell keresni. Annál is inkább, mert a nyomdászat kezdettől fogva szoros kapcsolatban állott a fametszéssel, hiszen köztudomású, a könyvnyomtatás maga is a fametszésből, a fából metszett betűk felhasználásából alakult ki, s a korai nyomtatványok szívesen alkalmaztak fametszeti díszeket, iniciálékat, illusztrációkat is.

Az 1561-ben alapított debreceni nyomda is kezdettől fogva alkalmazta ezt az eljárást. Az első kiadványok közt szereplő Melius-művek legtöbbjének a címlapját is fametszeti képecskék, emblémák díszítik, mint pl. az Arany Tamás tévelygéseiről 1562-ben kiadott könyvecskét vagy a Magyar Praedikációkét, de a korai debreceni nyomtatványok (1565) közül való annak a magyar nyelvű *Tripartitum*nak gazdag, reneszánsz díszítési metszett címlapja is, mely a Hoffhalter Raphael munkájával készült.

Ezzel a szokással szerencsére később sem hagytak fel nyomdáink, mint ez pl. Szántó Tibor *A szép magyar könyv* (Ak. k., Bp. 1974) c. munkájából is kiderül. Ez eljárás egyik folytatója lehetett az első Endrédi, a második pedig, a lelkész, az ő fia. Ez azonban egyelőre csak feltevés.

Tóth Béla

DUNAISZKY LŐRINC ÉS FERENCZY ISTVÁN SZOBRAI ACSÁN

A Pest megyei Acsa község a Trencsén megyéből elszármazott Prónay család birtoka a 18. század elejétől. Díszes barokk kastélyát a jogtudós I. Prónay Gábor építtette 1735–1740 között. A kastélyban igen gazdag berendezés és műgyűjtemény volt, mely a II. világháború alatt elpusztult, a családi levéltárral együtt.[1]

A kastélyt a 19. század elején már angolkert vette körül, díszesen kiképzett kertkapuja 1842-ben készült.

Ismert, hogy Dunaiszky Lőrinc pesti szobrász több megrendelést kapott a családtól, többek között egy kertben elhelyezendő „Barátsági emlékművet”, (1818 előtt) Prónay Gábor mellszobrát és Podmaniczky Katalin mellszobrát készítette 1830 körül.[2] A művész munkáinak összegyűjtésekor, helyszíni bejárás alkalmával az emlékműnek csak a talapzatát és töredékeit találtuk meg a

kertben. A töredékekből is megállapítható volt, hogy az emlékmű görögös stíléhez hasonlított, előlapján, mélyített mezőben domborművel.

Az emlék egykori állapotának meghatározásához a neves építészettörténész: Révhelyi Elemér hagyatékának átnézése segítette bennünket.[3] A hagyatéki fényképnegatívokat tartalmazó részében került elő az „ACSAERDŐKÜRT, B. Prónay kastély kertje, Young emlék” feliratú negatív, melyet Révhelyi 1927. szeptember 11-én készített. (Kat. 9. 10×15 üvegnek.)

Az itt közölt képen látható, hogy az emlékmű domborműve egy széken ülő, lepelbe burkolódzó, gyászfátyalas fiatal nőt ábrázol, aki egy sírmelékre könyököl. (1. kép) Az ábrázolás Dunaiszky legismertebb domborműves síremlékeinek rokonpárja, bizonyos, hogy a család valamely



1. Dunaiszky Lőrinc: Az ún. „Young” emlékmű, Acsa, egykori Prónay kastély kertjében (1927-es felvétel)

fiatal elhunyt tagja emlékére készült. Talán innen a Young elnevezés. Nem elképzelhetetlen, hogy a Kenzler Hugó által említett ún. Barátsági emlék arcképes domborművét levették, és annak helyére került a síremlék.[4]

Ugyancsak a Révhelyi hagyaték fényképfelvétele őrizte meg Ferenczy Istvánnak Prónay Sándor, neves történetíró és reformpolitikus márvány mellszobrának egykori képét.[5]

Az „ACSAERDŐKÜRT, B. Prónay Gábor mellszobra” (Ferenczy) feliratos negatív (Kat. 10/10×15 üvegneg.), ugyancsak 1927. szeptember 11-én készült.

A márványszobor egy idősebb férfit ábrázol, jellegzetes 19. századi portrék modorában. A duplakörös talapzaton álló mellszobor a mellrésznél síkban levágott, a ruha ábrázolásából ítélve tógát hord. Fejét kissé felemeli, a vékony szájjal, az erőteljesen hangsúlyozott orr, a mélyen ülő szemek, a magas barázdált homlok, igen karakterisztikus jelleget kölcsönöznek a műnek. A szakirodalomból tudjuk, hogy Ferenczy az 1830-as években mellszobrot készített Prónay Sándorról, de Meller Simon, monográfiájában megjegyezte, hogy a szobrot kutatásai során nem sikerült fellelnie.[6] A Révhelyi-féle felirat (Prónay Gábor) így zavarólag hat, de bizonyos, hogy Ferenczy a szobrot nem készíthette Prónay Gáborról, mivel ő már 1831-ben elhunyt.

A szobron névmegjelölés nincs, de Révhelyi bizonyosan megtalálta a szobron Ferenczy szignatúráját. Így a mesztart azonosítani tudta, de mivel a kastély 19. század eleji gazdája Prónay Gábor volt, joggal hihette hogy a szobor őt ábrázolja.



2. Ferenczy István: Bárá Prónay Sándor mellszobra, 1830-as évek, egykor az acsai Prónay kastélyban (1927-es felvétel)

Az itt közölt szobrászati művek elpusztultak ugyan, de egykori képükről e felvételek segítségével alkothatunk fogalmat.

Pusztai László

JEGYZETEK

1 Rados Jenő: Magyar kastélyok, Bp. 1939. 37–38. Pest megye műemlékei I. 1958. 212–213.

2 Kenzler Hugó: Dunaiszky Lőrinc, Művészet, 1908. 341–345. Szendrey – Szentiványi: Magyar képzőművészek lexikona, 1915. 405.

3 Itt mondok köszönetet Révhelyi Elemérnek, hogy a képek közlését számomra lehetővé tette.

4 Hasonló formájú síremléket őriz a Magyar Nemzeti Galéria szoborosztálya, rokonpárja a bajai temetőben levő Lagner-síremlék.

5 Született 1760-ban, meghalt 1839-ben.

6 Atheneum, 1839. szeptember 22. Meller Simon: Ferenczy István élete és művei, Bp., 1905. 240.

NAGY KÁLMÁN (1872–1902): TELIK-E MÉG? CÍMŰ BRONZSZOBRÁRÓL

A Výtvarný život 1978. évi 7. számában Milan Petraš egy rövid tanulmányt közölt Štefan Padlička szobrászról. [1] A cikket áthatja az a tisztos törekvés, hogy egy kevésbé ismert művész életútja részleteit, még a legapróbbakat is, felderítse és feltárja, valamint tipikusnak mondható műveit bemutassa. Ez utóbbiakból reprodukción prezentál néhányat.

A szerző korrekten utal arra, ha egy-egy állítása alapjául szóhagyomány szolgál, vagy egyéb közvetett forrásból meríti azt. Filológiai lelkiismeretességét dicséri, a kutatással járó nehézségeit érzékelteti, hogy megemlíti, nehéz, illetve gyakran lehetetlen azonosítani Padlička iskolai szemléltetőeszköznek készített alkotásait, gyümölcs- és állatmaketteket (Padlička tanszerkészítéssel is foglalkozott), s szobrainak eredeti, tehát a művész által adott címéről, elnevezéséről sincs tudomása. Maga ad címet a műveknek — köztük a reprodukáltaknak is.

Petraš jó szándékú — és meggyőződésem szerint jó-hiszemű — gondos írása egyetlen szempontot hagy figyelmen kívül. Azt, hogy kételkedjék az ismertetett szobrok eredetiségében, Štefan Padličkától, alias P. Halász Istvántól vagy Padlicska Istvántól való származásában. E tekintetben hibát követ el, és ezt nem hagyhatom szó nélkül. Azt fedeztem fel ugyanis, hogy Padlička három reprodukált szobra közül kettő, az „Ivó” és a „Juhász számaron” nem Padlička, hanem Nagy Kálmán (1872–



2. Ugyanez mint Padlička műve a Výtvarný životban



1. Nagy Kálmán: Telik-e még?

1902) szobrász alkotása. [2] Az „Ivó” eredeti címe „Telik-e még?”. 1901-ben vásárolta meg a Szépművészeti Múzeum, ahonnan az Új Magyar Szoborosztály teljes anyagával egyetemben a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe került át. A Galéria állandó kiállításán szerepel. A „Juhász számaron” eredetileg „Számadó juhász”. 1900-ban került ugyancsak vásárlás útján a Szépművészeti Múzeumba 1758 leltári számon. Sajnos, a II. világháború alatt eltűnt(?), megsemmisült(?), a háborús veszteségek listáján szerepel. Mindössze egy fénykép nélküli leírókarton tudat bennünket létezéséről s arról, hogyan nézett ki. [3]

Hogyan kerülhetett sor a téves azonosításra? Štefan Padlička (1867–1940) 1892-től a budapesti Iparművészeti Iskolába történt felvételétől kezdve 1910-ig, Breznóban való letelepedéséig Budapesten él és dolgozik, részt vesz a főváros művészeti közéletében, szerepel kiállításokon, aratja sikereit. A jelek szerint a századforduló népi-realista szobrászati törekvéseinek képviselőihez társul, velük rokon szellemben alkot. Semmi nem zárja ki azt a feltevést, hogy a hasonló szellemi orientációjú,



3. Nagy Kálmán Számadó juhásza mint Padlička alkotása
a Výtvarný životban

hozzá közelálló stílusú, nála pár évvel fiatalabb Nagy Kálmánnal közeli, esetleg egészen baráti kapcsolatba kerül. 1898—99-ben egyazon házban (közös bérlemény?), a Rózsa utca 42-ben laknak[4]. Nagy Kálmán korai

halála után Padlička megszerzi vagy megőrzésre átveszi Nagy néhány művét és valóban őrizi egy életen át. Padlička hagyatékának gondozói viszont erről nem tudnak, s Padličkának tulajdonítják a hagyatékban található összes művet. Így vonul be a köztudatba és a kései kutató fenntartás nélkül elfogadja, leközi mint Padlička legjellemzőbb művét, kedvelt motívumát.

Tóth Antal

IRODALOM

Cs. Szabó Kálmán: Nagy Kálmán, Művészet, 1902. 133—136.

JEGYZETEK

1 Milan Petraš : Sochar Štefan Padlička, Výtvarný život, 1978/7. 30—33.

2 A szobrok származására nézve semmi támpontot nem ad a szerző. Adataikat sem közli. Anyaguk patinázott gipsz.

3 Nagy Kálmán: Telik-e még?

br. 38,6 cm

J.: Nagy K

Ltsz.: 2071

Az Országos Szépművészeti Múzeum vétele 1901-ben. 682/1901. sz.

Kiállítva: OMKT, Múcs. 1901—2 téli kiállítás, 100. tétel.

Nagy Kálmán: Számadó juhász

gipsz, 32,8 cm

J.: Nagy K

Ltsz.: 1758

Az Országos Szépművészet Múzeum vétele 1900-ban.

Kiállítva: OMKT, Múcs. 1899—1900 téli kiállítás, 103. tétel.

A leírókartonon olvasható műleírás:

Számaron ül és éppen pipára gyújt, amelyet markában rejtett el, nehogy a szél a masinát eloltsa. Kalapjának karimája széles, haja és bajusza hosszú, álla beretvált, szakállja rövid. Öltözete: mellény, bő ujjú ing, gatyá és hosszúszerű csizma. Bal hóna alatt kampósbotot szorongat, csutoráját vállra vetette, dohányzacskója oldalt lóg. Bundájával szamarát takarta be. Jelzése oldalt jobbról: „NagyK.”

4 Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Múcsarnok 1898—99 téli kiállításának katalógusa, 44.

ZDZISLAW KĘPIŃSKI: VEIT STOSS, WARSZAWA—DRESDEN 1981

A szobrász történeti képéhez, körülményeihez és életének mozzanataihoz a monográfia nem hozott újat. Éppen a mindennapi (és ezzel a történeti) realitásokban a könyvnek gyenge pontjai vannak. Lossnitzer immár hetven éve megjelent műve továbbra is az egyedül alapvető marad, Dettloff húsz éve közzétett monográfiája pedig a legáttekintőbb, s sok helyütt túl messzire nyúló összefoglalás. Kępiński újdonságai inkább a részletekben vannak. Ő maga is azokat a kérdéseket hangsúlyozta, amelyekre az eddigieket meghaladó választ vélte adni.

Stoss és a Stoss-ok származásának kérdése (szerinte a svájci Aarau-ból, illetve a közeli Horb-ból) nem tekinthető olyan Kolumbusz tojásának, ahogyan azt a szerző itt tárgyalja. Hogy Aarau a bronz és rézöntésnek központja volt s a fiatal művész ott tanulhatott ilyet, igen gyenge lábon álló érvelés. Stoss építészeti ismereteit Konstanzra, Ensinger és Böblinger működésére visszavezetni, meg az ugyancsak a konstanzi domban működött Nicolaus Gerhaertr, akinek strassburgi műhelyével mehetett Veit Stoss Bécsbe, onnan Nürnbergbe — több mint nyitott kérdések — a korai, Krakkó előtti Stoss műveivel együtt. Sem a rottweili feszület, sem a zwickaui oltár (illetve „tervei”) nem tulajdonítható igazán meggyőzően a Nürnbergből Krakkóba települt művésznek.

A Mária-oltár alapításának körülményeiben Jan Ostroróg már korábban is hangoztatott állásfoglalása a Rómának küldött pénzek ügyében biztosan megszívlelendő lehetőség. Kępiński elsőnek vette észre azt a fontos mozzanatot, amelyet eddig egyoldalúan értékeltek: azt, hogy a honorárium a műhöz képest nem is volt olyan nagyon magas. Hozzá is teszi rögtön, hogy Krakkó városának az oltár sokkal többbe kerülhetett. Lehet, de mégis csak ezt az összeget jegyezték föl. Ha pedig az eddig ismert tényeket összevetjük, arra a különös eredményre juthatunk, hogy Stoss és azok, akik az oltáron dolgoztak, munkabért kaptak és nem előre megállapított végösszeget. Biztosra veszem, hogy az eredeti szerződés eltért a szokásostól és határidőt sem tartalmazott. Az ilyen szerződésnek éppen jó okai lehettek, — kár, hogy a szerző az első kérdésnél nem lépett tovább. Furcsa az az okoskodása, hogy az oltárnak előbb a szárnyait kivitelezték — mert a szobrok nagyobb tömegű fájának előbb száradnia kellett — s csak később a szekrényt és a főcsoportot. Meg hogy Stoss két táblát próbakép készíthetett el, mindet megelőzően... Viszont fontos dolgot talált, amikor kimutatta, hogy az eddig a tizenkétéves Jézus a templomban jelenetnek hitt tábla az Evangelium de Infancia arabicum, Cap. 48 leírására visszavezethető Az ötéves Jézus a zsinagóga iskolájában eseményét ábrázolja. Ez és több metszet-átvétel vagy példa fölismerésében egyetérthetünk a szerzővel, — eltekintve néhány erős túlzástól, mint pl. hogy a Szentlélek eljövételén a háttér ablakai a Szentháromságra vonatkoztathatók, valamint, hogy „stilisiert Stoss den Raum... zu einer feierlichen Cathedrale...” (miért tenné?), vagy hogy Szt. András esetében, aki a szekrényben foglal helyet „Die Rolle Polens in Gesamtorganismus der Kirche wird hier hervorgehoben und als einer ihres Grundpfeiler gezeigt” (42. lapon) — minden tekintetben erős anakronizmus, inkább ráolvasás. Gyanakodni valónk van abban is, hogy az oltár Angyal üdvözlés-táblájának festett háttere biztos hitelt érdemel-e? nem későbbi festésű-e egyáltalán, mint ahogyan Kępiński azt föltételezi. A restaurálásra vonat-

kozó részletes közlések lengyel részről sajnos, hiányoznak. Alaposabb bizonyításra szorulna például, hogy a Mária templom diadalívében függő feszület valóban Thurzó János adományából készült-e (ami különben elég valószínűnek látszik) vagy, hogy a krakkói Múzeum kis feszülete igazán Stoss műve-e? A nagy feszületek méreteinek összehasonlítása egyébként aligha jó bármiféle érvelésre. Az érvek másutt is erőltetettek, mint az innsbrucki Zimburgis von Mazovien esetében is „Was wäre natürlicher, als in dem kaiserlichen Auftrag von 1513 (1514) die Bestellung für die Statue einer Frau zu sehen, die aus dem Lande stammte, in dem Stoss zwanzig Jahre gelebt hatte?” Ebben az esetben itt a stíluskritikai érvek sem sokkal jobbak. Eredményesebb a rajzok vizsgálata: A budapesti vázlatok 1512-re történő datálása a levéltörédek alapján biztos. Az is, hogy a Török Gyöngyi és Petneki Áron által publikált lappangó rajz latin fölírata Andreas Stosstól származhat s, hogy ez Andreas 1504-es nürnbergi tartózkodásának egyetlen saját maga által írott emléke.

Több meggondolandó adódhat abban, amit a szerző a metszetekről mond. Kępiński föltételezi, hogy a 10 fennmaradt lapon kívül a művész többet készíthetett. Ez valószínű, de nem változtat azon a tényen, hogy Stoss csupán alkalmi metsző volt. Ha csak a 90-es években kezdett metszéssel foglalkozni, alig képzelhető, hogy jó húsz év múlva is készített volna ilyeneket — alkalmilag —, mert ez minden eddigi művészettörténeti tapasztalatnak ellene szól a kor alkalmi metszőit illetően. A metszetek és az egész oeuvre összefüggéseinek részletezése nagyrészt igaz — de ezek az összefüggések nem tekinthetők mindig döntőnek a datálásokban. Maga Kępiński hangsúlyozza, hogy a szobrász-rajzoló-metsző mennyire fölhasználta korábbi lapjait, rajzait. Némiképp gyanakodással fogadhatná bárki is azt a kissé irodalmias ízű ötletet, hogy a Lázár feltámasztásán a nagy sapkás figura a baráti érzelmű Conrad Celtist ábrázolja Dürer 1508-as A tízezer vértanú képe alapján, míg a lap az 1506-os császári kegyelmet követve készült, magára Stossra vonatkoztatva is, „kurze Zeit nach der Begnadigung”. A két föltételezés éppen nem segíti egymást. Nehéz belátni azt is, hogy a Mária az alkóvban 1506 után, de inkább valószínűen 1513 körül születhetett. S éppen Nürnbergben vagy éppen a környező német területeken lettek volna ezek a lapok a piacon akár mint szobrász-előképek, akár a közönség részére ebben az időben versenyképesek? Aligha.

Félreértések és felismert, fontos igazság keveredik a Veit Stoss festett művei című fejezetben. Kępiński más szakmabeliekkel együtt külön jelentőséget tulajdonít annak, ha a szobrászt festőnek írják a források. Igaz, a korábbi Stoss-irodalom is így járt el, — de tévesen. A „pictor” — főleg a városi, a hivatalos említésekben — csupán a festő-célhez tartozást jelentette Stossnál is, más szobrászoknál is; sokszor olyanok esetében is, akik soha egyetlen képet vagy festői feladatot sem kiviteleztek (l. Művészettörténeti Értesítő XXXVI. 1977). Ez az az eset, amikor éppen az ilyen írásos „adatokból” nem indulhatunk ki. Ezen az alapon Kępiński is bizonytalan, hogy a jedrzejów-i ciszterciak megrendelésében képet vagy szobrot lásson-e? Szerintem ez az ügyelet Stoss metszői működésének legkorábbi adata (l. az előbb idézett helyet; — különben ez a dátum, 1486, elég valószínűen egybevág a Stoss-metszetek datálásával, bár eléggé való-

színi, hogy a ciszterciek inkább fametszet-dúcokat vettek Stosstól. Vagy valamilyen más, éppen lágy alapanyagú fém-dúccokról lett volna szó?). Kępiński végül az egész lengyel művészettörténeti vélemény ellenére járt el abban, hogy a ksiaźnice-i oltár festett tábláit magának Stoss-nak tulajdonította. Ebben az esetben pedig — talán elsőként — csatlakoznom kell megállapításaihoz. A szerző igazát ugyanis éppen itt nem kisebbítik azok a pontatlanságok és nem mindig áttűtő érvek sem, amelyeket — a jók között — bizonyításul felsorakoztat. Hogy az oltár tervét Stoss készítette-e, vagy, hogy a mű egyáltalán a műhelyében készült-e (azt hiszem, aligha), s hogy valóban a krakkói Szent Anna templom számára-e, — mindez alig befolyásolhatja annak lehetőségét, közel bizonyosságát, hogy az oltár tizenkét táblaképét maga Stoss festhette. A képek: az Angyali Üdvözet, a Vizitáció, a Jézus születése, Királyok imádása, Utolsó vacsora, Krisztus elfogatása, Krisztus Pilátus előtt, Ecce Homo, Keresztvtétel, Kálvária, Feltámadás és Sírhatétel. A münchenstadti táblákhoz mérten a ksiaźnicei táblák darabosabbak ugyan, de alapvető jellegzetességeik, részleteik ugyanazok, mint amazoknak vagy a metszetekének. A képek elég kivételesek a kis-lengyelországi emlékek között és csak Stoss eddig ismert műveivel hozhatók kapcsolatba — valóban a legközelebbibe. A ksiaźnice-i tábláknak keményebben festett stílusrokonai — szerintem — a Lazarus pictor (varsói festő) 1510-ből jelzett oltárszárny-táblái a Ceglów-i templomban (vö. Ewa Koczowska-Pielinska: Warszawskie rzemiosła artystyczne i budowlane w XV wieku, Warszawa 1959, 23–23). Nem hallgathatók el persze azok az érvek sem, amelyek a ksiaźnice-i táblák esetében Stoss szerzősége ellen szólnak. Ezek a festmények némileg gyengébb minőségűek a münchen-

stadtiaknál. Főleg feltűnő, hogy a drapériák lobogása, stilizált játéka majd minden autentikus Stoss-metszeten, rajzon, kompozíción gazdagabb, mint ezeken a lengyel faluba jutott jeleneteken. A ksiaźnice-i oltár nem nagy gonddal készült mű: se szobrai, se főiratai, se aranyozása és ezüstözése nincs olyan rangos, mint ahogy ezt Stoss műhelytársától vagy társaitól elvárhatnánk. Szobrász és festő azonban még ebben az esetben sem látszik azonos személynek. Még mindig „a festő” munkája jobb. Amióta az oltárt eredetiben is tanulmányozhattam, (1983. október 22), úgy fogalmaznék, hogy még ha nem is biztos az, hogy a képek Veit Stoss saját kezű művei — ez inkább csak nagyon valószínű — az alig vonható kétségbe, hogy Stoss úgy festett 1491 körül, ahogyan az ma Ksiaźnice-ben látható.

Aligha követhetjük azonban a szerzőt abban, amikor Buchner nyomán a füssen-i apostolokat is a művésznek tulajdonítja. A hasonlóságok mellett ott mások az alakok arányai, a drapériák, a fejek is. Ennyire nem lehet Stoss szerzőségét kiterjeszteni. A münchenstadti táblák (amelyeket a szobrász-festő 1503 ősze előtt fejezhetett be Kępiński szerint) az oltár zárt szárnyain lehetnek láthatók (J. Bier rekonstrukciója alapján). Ezek és a korábbi ksiaźnicei képek között feszül tehát Stoss festői működése, vagy tizenhárom éven belül. Ebben megerősíthetjük a szerző igazát, hozzátéve azt, hogy Stoss alkalmi festő volt, — ugyanúgy, ahogy alkalmi metszetkészítéssel is foglalkozott. Ebben a tényben renaissance universalizmust nem látnék, hanem sikerült feladatokat, amelyre egy nagyszerű tehetség adta magát, aki állandó vállalkozó is volt, a szó minden értelmében.

Mojzer Miklós

VOIT PÁL: FRANZ ANTON PILGRAM

Akadémiai Kiadó, Budapest 1982

A magyar művészettörténet-írás súlyos adósságaiból törleszt Voit Pál, nagyszabású Pilgram-monográfiájával. A hazai barokk építészet mestereinek életmű-komplexitását feldolgozása szinte teljesen hiányzik. F. A. Hillebrandt kivételével korszerű összefoglalás eddig egyetlen olyan építészről sem volt, aki főműveit részben vagy egészében magyar területen alkotta volna meg. A kisebb tanulmányok — pl. épp a kiváló szerző Martin Wittwerről szóló cikke — ugyan feltárják az érintett mester alkotásainak egy részét, de korántsem a teljesség igényével lépnek fel, inkább egy-egy szempontot, többnyire új attribúciót emelnek ki.

A szakirodalom felelőssége csak növekszik a Pilgram-monográfia megjelenése után. E könyv ugyanis ráébreszt bennünket arra, hogy a barokk korból olyan mennyiségű dokumentum áll rendelkezésünkre, mely valóban lehetővé teszi egy alkotó egyéniség pályájának, életművének körülhatárolását, értékelését és hatásainak elemzését. Szó sincs már a középkori névtelenségről, a reneszánsz objektumokhoz hasonló pusztulásról. A barokk kor emlékeinek nagy része mai is érintetlenül áll, meghatározva falvaink és városaink képét, s alkotóikról számos levéltári, tervtári adat rejtőzik részben feldolgozatlanul, részben szintézisre várva, elszórt tanulmányokban, publikációkban.

Adósságaink egyformák a hazánkba települt mesterekkel és körükkel szemben (pl. Fellner) és azokkal az építésszel kapcsolatban, akik Pilgramhoz hasonlóan, életművük meghatározó jelentőségű alkotásait kiviteleztek magyar földön, a hazai megrendelők igényeihez alkalmazkodva (pl. Hefele). S itt azonnal emeljük ki az előttünk fekvő könyv egyik legnagyobb érdemét — a teljességre törekvést. A szerző nem áll meg a magyar emléktárhely ismertetésénél, hanem az egész alkotó tevékenységet egyetlen folyamatba ötvözi, s ezen belül mutat rá az egyes objektumok közti szerkezetbeli, művészi kapcsolatokra, illetve az eltérő feladatok, esetleg megrendelői igények nyomán kialakult változatokra.

Ehhez azonban olyan széles körű ismeretanyag birtokában kell lenni, mint amivel a szerző rendelkezik. A közép-európai barokk építészet Voit számára egyetlen terület, melynek — úgy tűnik — valamennyi alkotásával egyaránt behatóan megismerkedett. Így válik lehetővé egyes földrajzilag talán távolos épületek mesterazonosságának felismerése, amint azt már Voit korábbi munkáiban is láttuk.

A könyvből Pilgram szinte élő egyéniséggé rajzolódik ki szemünk előtt. Érdekes kultúrtörténeti adatok és dokumentumok sora mutatja be a bécsi mestert, születésétől haláláig. Ezeknek az adatoknak az értékét növeli, hogy a hazánkban működő céhbeli mesterek legnagyobb részéről nem tudjuk, hol és kinél tanultak, milyen építkezéseken vettek részt, mielőtt hazánkba érkeztek. Az akadémiai képzést nyert építésszel életútja valamivel jobban dokumentált, de gyakorlati munkáikról mégis nagyon keveset tudunk. Pilgram tanulóéveit azonban nagybátyja és tanítómestere, Franz Jänggl munkáin keresztül sikerült pontosan meghatározni. A szerző ismerteti azokat a nagyszabású építkezéseket, melyek a 18. század első harmadának legnagyobb bécsi mestereihez fűződnek, s melyeknek kivitelezési munkáiban már Pilgram is részt vehetett. Elsősorban Johann Lucas von Hildebrandt meghatározó hatásáról szól, akinek göttweigi munkáit az ifjú mester részben kivitelezte, és a szerző megállapításai szerint, ha nagy gondossággal is, de részben módosította.

Természetesen magának a tanítómesternek, Jängglnek az életútját is feldolgozza a könyv, s már itt is számos új attribúcióval találkozunk.

A könyv az egyes fejezetekben — részben laza kronológiában, nem a művek egymás utánját sorolja fel, hanem egyforma vagy hasonló feladatok kerülnek egymás mellé. Az ilyen jellegű tárgyalás során kétségtelenül jobban ki-domborodik a művész fejlődése, tér- és formavilágának változása, valamint a megrendelések speciális jellegéből,

körülményeiből adódó eltérések, mintha egyszerű időrendben értesülnénk az alkotások megszületéséről.

E tárgyalásmódon belül mindazok az épületek sorra kerülnek, melyek Pilgrammal okleveles, stíluskritikai alapon, vagy esetleg megrendelőkön keresztül kapcsolatba hozhatók. Feltételezen szeretnénk a sort még egy tervvel bővíteni. Az Eszterházyak pápai leveleskönyvében megemlítik 1762-ben, hogy Fellnernek a pápai őrgrófi rendi prior két tervet mutatott, az egyik Bécsben készült. Ismerve Pilgram kapcsolatait a bécsi őrgrófi rendiekkel, valamint az Eszterházyakkal, valószínűnek tartjuk, hogy itt mesterünk terveiről van szó. A másik alternatív változat, mint írják, helyi mester munkája — valószínűleg a Pilgram tanítványa Helbersdorfer készítette. Az építkezést már 1760-ban anyagok előkészítésével segíti az uradalom, ekkor tehát már voltak tervek. A rajzok elvesztek, a koncepció nem valósult meg, de lehetségesnek tartjuk, hogy esetleg Fellner egyes elemeit a saját tervében felhasználta.

A tervek és a kivitelezett alkotások közti kapcsolat vizsgálataiban a szerző is részben ellentmondásba kerül önmagával. Helyesen állapítja meg, a kor építőgyakorlatának ismeretében, hogy Pilgram kivitelezőként többekéves erőteljesen megváltoztatta a kapott terveket. Ugyanakkor feltételezi, hogy a Pilgram-tervek — esetenként talán csak koncepció-tervek — későbbi megvalósítói az alapgonddalól nem tértek el, s a halott mester autentikus műveiként sorolja fel azokat.

A tatabányai plébániatemplom alapfalait pl. a lábazatig valószínűleg Pilgram terveinek megfelelően építették fel. Voit szerint ezen a koncepción már nem lehetett önálló építészeti gondolattal változtatni, a munka zömét elvégző Fellner majd Grossmann alkotó módon nem módosította az épületet. Pedig épp Pilgram váci székesegyházának története a bizonyíték arra, hogy új építész a már lerakott alapfalakon is emelhet az eredetitől merőben eltérő építményt. A váci tervsorozat a művész egyik legjelesebb alkotása, az érett barokk művészet kiváló megnyilvánulása. A tervsorozatnak külön dokumentatív értéke is van, a rajztechnika finomsága és a sorozat teljessége a barokk építészeti rajzművészet egyik kiváló együttesévé avatják. A templom alapfalait még Pilgram életében lerakják, Eszterházy Károly akkori váci püspök megrendelésére. Az építész meghal és a püspök személyében változás áll be. Migazzi Kristóf Isidore Canevale tervei szerint építteti fel a templomot, a meglevő alapokon, de a hazánkban akkor úttörő kora klasszicista stílusban.

Egy építész terveinek sorsa a megvalósulás folyamatában, és magának az építészeti formavilágnak a művészi hatása más alkotókra, két különböző vizsgálati szempont, mely a jelen monográfiában némiképp összemossódik. Pilgram félbemaradt koncepcióit a későbbiekben nem tekintik kötelező érvényűnek. Erre a legjobb példa a pápai várkastély. Bizonyos, hogy a művész az 1750-es években kidolgozta a kastély zártudvaros, négyszarvas megoldását, mint erre Voit utal. Ugyancsak bizonyítottnak tekintjük, hogy a bécsi építész 1753–54-ben embereivel a kápolnát a hozzá vezető folyosóval együtt, a tető magasságáig átépíti. Adatunk van arra is, hogy 1758–59 körül rábeszéli Eszterházyt, folytassa a várkastély barokk szellemű átalakítását. Eszterházy azonban 1759-ben leállíttatja a munkát, s csak 1780 után folytatódik az építkezés. A két időpont között Fellner csak minimális javításokat végez, de a pápai nagytemplom és az egri liceum miatt a megrendelőnek nem is lett volna anyagi lehetősége nagyobb szabású munkák kifizetésére. Az átépítési terveket Fellner halála után az egri püspök szolgálatába fogadott Grossmann József készítette. A pápai leveleskönyvek — melyeket a szerző is forrásként használ — részletesen beszámolnak az építkezésekről, melyek során a meglevő középkori eredetű falak és a Pilgram által már modernizált részek nagymérvű felhasználásával alakult ki az U alaprajzú együttes. 1782. július 7-én értesülünk, hogy „Tegnap reggel 12 Kőműves Várnak fundamentumában bé állott, és el keztek rakni.” (OL. Eszterházy cs. pápai levéltára, leveleskönyv, 4. kötet.) Ettől kezdve szinte hétről hétre értesülünk az építkezésekről. Az adatok azt bizonyítják, hogy a megvalósulás során a pilgrami Corps

de logis építése, mely a nagytemplom felé az együttest monumentálisan bevezette volna, nem merült fel. Voit idéz egy levélrészletet 1785-ből, mely szerint Grossmann betegsége miatt nem kezdtek volna el e rész építését. Idézete a forrás szerint így hangzik: „A Baumeister még beteg és úgy mongyák halálosan, eő pedig azt üzenete a télen, hogy a két Pavion között levő épülethez ne nyuljunk, még el nem jön, innét tartok, hogy az épületben fenn akadunk...” A levélbeli mondat azonban így folytatódik: „... mert sem a retirádákat még el nem intézte, sem vakolni Szobát nem lehet, kívül még az ablak kövek bé nem rakatnak.” A teljes szöveg tehát rámutat, hogy a négy sarokpavilonos várnak nem az udvar két oldalán elhelyezett pavilonjairól, hanem egy nagyrészt elkészült épületszárnyról van szó. A későbbi levelek említik, hogy Grossmann halála után a hiányzó terveket utóda, Gött Antal szállította.

A ma látható épület tehát együttesében nem tükrözi a pilgrami alapgonddal, mely egyébként méreteiben lényegesen nagyobb szabású, és művészileg is egységesebb koncepció volt, s a középkori falak teljes lebontását tartalmazhatta, míg a kivitelezett kastély, ahol lehet, a régebbi maradványokhoz igazodott. Formavilága is szegényesebb, szárazabb, mint a mester alkotásai, s utal arra a stílusbizonytalanságra, mely a Bécsben tanult Grossmann sajátja volt, amikor az elsajátított, és Pilgram által az épületen is alkalmazott érett barokk formák és a megrendelő Eszterházy klasszicizáló igényei között keresett kompromisszumot. A püspök egyébként nem tartotta volna helyesnek az 1780-as években egy 1750 körüli, az érett barokk idején készült terv felhasználását.

Más kérdés azonban, hogy Pilgram stílusa, az itáliai barokk vonásait a nagy bécsi építészek formavilágával ötvöző architektúrája kétségtelenül hatott a mecénásokra és a művészekre egyaránt. Mindenekelőtt azok a mesterek viszik tovább a hagyományt, akik Pilgram személyes munkatársai is lehettek, esetleg egy-egy építkezésen pallérként szerepeltek. Elsősorban a kevéssé ismert Leonard Helbersdorfer emelnénk ki, aki Gyömrőn teljesen Pilgram tervszellemének megfelelő templomot alkotott, s ugyanezt a hatást ismerjük fel Baj templomának — később Gött által alaposan átépített — hajóján is. De nemcsak közvetlen hatásokkal kell számolni. A kor szokásainak megfelelően az építészek gondosan tanulmányozták a kortárs építészetet. Így Pilgram jeles mecénások megbízásából épített, kiemelkedő funkciójú alkotásai olyan építészek formavilágát is befolyásolhatták, akikkel mesterünknek közvetlen személyes kapcsolata nem volt.

Pilgram művészete sajátos módon él tovább Eszterházy Károly egri püspök megrendelői tevékenysége révén. Az építész egyik legfőbb pártfogója a mester halála után a birtokában levő terveket juttathatta el pl. Fellnernek a pápai nagytemplom építésekor, s így a toronypár, mely Rómában Borromini Sta Agnese templomán mehilette Pilgramot, végül Pápan Fellner keze által éledt újjá.

A nagyszabású monográfia számos új attribúcióval gazdagítja az osztrák és a magyar barokk építészettörténetet. Ezek egy része nyilván megtermékenyíti majd a szakirodalmat, és esetenként újabb levéltári kutatásokra is ösztönöz majd. Ugyanakkor felhívja a figyelmet olyan alkotásokra, melyek magas szintű művészi értékeik miatt bővebb kutatásokat érdemelnének, s a szakirodalom eddig nem foglalkozott velük érdemben (p. a zsirágyülevízi kastély).

S nagy szerencsénkre, a külföldi szakirodalom éppúgy meríthet e műből, mint a hazai tudomány. Az Akadémiai Kiadó németül adta közre a könyvet. Bár a fordítás gyengébben sikerült, és helyenként még a szakkifejezések használatában is bizonytalan, kétségtelenül öröndetes, hogy nemcsak egy kivonat, hanem a teljes eredeti szöveg, a levéltári adatok fordításával együtt áll a kutatók rendelkezésére. Kérdés, hogy a nagyobb pontosság kedvéért, nem lett volna-e helyes az idézetek eredetiben is közölni a jegyzetekben.

Maguk a gazdag anyagot tartalmazó jegyzetek — szokatlan módon — az egyes fejezetek után helyezkednek el, és részenként újra számozódnak. Ez használatukat nehezkesé, időnként félreérthetővé teszi.

Ugyancsak bizonyos pontatlanság és következetlenség mutatkozik meg a nevek használatában. (Pl. Balasovits Mihály pápai prefektus a jegyzetekben helyesen, a szövegben több helyen Blaskovich néven szerepel. Helbersdorfer neve Halbersdorfer formában is előfordul.) Még titokzatosabb pl. a „Naszvad” helynév, melyről a szövegösszefüggésből sikerült kiderítenünk, hogy Nyárad falut takarja. Hasonló kisebb pontatlanságokat észleltünk az idézett latin szövegekben is. Az egyébként rendkívül érdekes és hasznos adattárban helyesen közölt részek a szövegben helyenként eltorzítva jelentkeznek.

Külön kell szólnunk a remekül válogatott, változatos és igen jó minőségű képanyagról. A szerző igazi művészettörténész szemléletét mutatja ez a napjainkban is

ritka képválogatás, melynek során három ország állami és egyházi levéltárainak tervanyagát, és ezzel egyenértékű, jó minőségű fotóanyagot, valamint korabeli ábrázolások sorát vonultatja fel, jól tudva, hogy a kép megjelenítés az írott szöveg leghathatósabb alátámasztója.

Voit Pál, aki már korábbi munkáiban is nagy hatású szakíróként mutatkozott be, ismét jelentős alkotással gazdagította a közép-európai barokk építészettel foglalkozó kutatások sorát. Az Akadémiai Kiadó pedig, méltóan a mű jelentőségéhez, igen jó formátumú, technikailag is magas szintű, tetszetős könyvet hozott forgalomba 472 oldalon, 338 illusztrációval.

Cs. Dobrovits Dorottya

MARIJANA SCHNEIDER: PORTRÉTI 16—18. STOLJECA, POVIJESNI MUZEJ HRVATSKE, ZAGREB 1982 (KATALOG MUZEJSKIH ZVIRKI XX)

Egy portrégyűjtemény — még ha számolnunk is kell gyűjteménnyé szerveződésének esetlegességével —, min- dig többretegű forrás, az alapvetően művészettörténeti érték mellett kutatási lehetőséget kínál a társtudományok, illetve ágazataik (viselettörténet, heraldika, család- történet) számára is. A tudományos hasznosítás azon- ban mégis inkább fordított irányú: egy portré helyes mű- vészettörténeti értékelése többnyire nem kerülheti meg az említett segéd tudományok megfelelő kontrollját. A fel- dolgozás jellege, illetve azok a gyakran nélkülözhetetlen fogódzók amiket a rokon tudományok minden szem- pontból komplexebb apparátusa a kutatásán során nyúj- that, indokolják — a képek gyakori ismeretlen szerző- sége mellett — a portrégyűjtemények történeti szem- pontú katalogizálását. Az ábrázoltak szerint tárgyalt katalógustételek feldolgozásában így a művek adatai, származása és állapotukra vonatkozó információk és iro- dalmak, valamint művészettörténeti értékelésük mellett az ábrázolt személyekre vonatkozó biográfiai adatokkal és szükséges családtörténeti utalásokkal válnak a műre vonatkozó ismeretek teljessé. Ez különösen az alább idé- zendő lengyel és a szóban forgó horvát arcképkatalógus esetében kap kiemelt jelentőséget. Ugyanis még az ilyen rövid életrajzi passzusok is eligazítanak az arcképen sze- replő személyek kiletére, hivatali pályájára vonatkozóan, bizonyos mértékben pótolják a Magyarországon alig-alig fellelhető külföldi családtörténeti, életrajzi kézikönyvek ide vonatkozó információit.

Az elmúlt húsz évben megjelent gyűjteményi arckép- katalógusok — nélkülözhetetlen kézikönyvek a közép- európai portréfestészet áttekintéséhez, történeti és stílári kapcsolatainak kutatásához, — már ezt a rendszert kö- vetik. Ilyen a varsói Nemzeti Múzeum Wilanówban kiál- litott arcképeinek katalógusa, amely a lengyel történelmi személyeknek nemcsak festett arcképeit, de a műfaj plasztikai — szobor, érem — példáit is tartalmazza a 16. századtól a 19. század végéig.[1] Külön érnye, hogy valamennyi kép, bár kis méretű fekete-fehér reproduk- cióban, de közölve van, így akár portré azonosításhoz, akár bizonyos képtípusok ikonográfiai szempontú kutató- sághoz jól forgatható „arcképtár”. Feltétlenül nagy jelen- tőségű Danuta Ucnikovánek több szlovákiai gyűjte- mény (szám szerint 44) 16. századtól a 20. századig ter- jedő portréanyagát feldolgozó, kétkötetesnek ígért mű- ve.[2] Katalógusa a felsoroltaktól annyiban tér el, hogy az egyes tételeknél nélkülöznünk kell az életrajzi adato- kat, így a gyakran családi gyűjteményként fennmaradt múzeumi egységeken belül is tisztázatlanok az ábrázol- tak rokoni kapcsolatai, sok esetben csak az adatként közölt eredeti felirat ad némi támpontot és igazít el az azonos keresztnevet családtagok között Végül történeti megokolásból a közép-európai portrékatalógusok közé kí- vánkozik a bécsi Kunsthistorisches Museum dinasztik- kus történeti arcképkatalógusa is[3], amely az uralko- dói portré fejlődését áttekintő bevezető tanulmányával, az életrajzi egységek részletes történeti tényanyagával, továbbá a stílusösszefüggéseket feltáró képelemzésekkel

és gondos, viselettörténetileg is jellemzett képleírások- kal e katalógus-műfaj legjobbjai közé tartozik.

A műfaj legújabbban megjelent tudományos segédlete Marijana Schneidernek a zágrábi múzeum portréanyagát feldolgozó katalógusa tehát hasonló igényű és szerkezetű előzmények folytatója. Az anyag részletes bemutatását a szerző a bevezető tanulmány gyűjteménytörténeti átte- kintésével és az anyag jellegének, összetételének ismerte- tésével indítja. A külön egységként tárgyalt művészet- rajzok — nemcsak a szerzőké, de a katalógustételek kép- elemzése során említett festőké is — az életpályák eddig ismert adatai mellett a gyűjtemény képanyagából nyert információkkal is bővültek, illetve egyes képeknél stílári kapcsolatokra való utalásokat is tartalmaznak, így né- hány esetben a korábbinál teljesebb képet adnak. Ezt az egy híján 300 tételes katalógusrész követi. A szerzés arányú történeti — művészettörténeti egységben tartott katalógustételek mind életrajzi, mind szakmai szempont- ból körültekintően informatívak. A részletes képleírások után a művek stílári elemzése következik, ahol gyakran találunk pontosabb kormeghatározást segítő viselettörté- neti észrevételeket — a szerző mindkét szemponthoz bő- ven sorol fel analógiákat. A jegyzetek az egyes tételek vé- gén egyben a műre vonatkozó irodalmat is magukban fog- lalják. A jelentősebb művek néhány színes táblán, az an- vág egyharmada pedig fekete-fehér reprodukcióban látnak. A kötetet rövid német nyelvű összefoglaló egé- szíti ki.

Az anyag összképét tekintve figyelemre méltó a mű- faji sokrétűség, a tipológiai változatosság, ami a gyen- gébb, provinciálisba hajló műveknél is megfigyelhető. A helyi mesterek alkotásainak műfaji sokszínűsége a helyben található kvalitásosabb előképek gazdag for- rását feltételezi, melynek számai olykor a szorosabban vett hazai arcképfestészetet keresztül vezetnek el Bécsig. A művek között néhány jelentősebb magyarországi működésű vagy magyar megrendelőnek dolgozó arcképfestő alkotása is szerepel, így Dorffmeister Istvántól Ivan Rauch portréja (236. kat. szám.), Johann Michael Millitztól Draskovich Julianna és Festetich Pál arcképei (84., ill. 117. kat. számok). A magyarországi arcképfesté- szet számára a legnagyobb „trouville” azonban mégis a Budán letelepedett osztrák festőnek, Johann Albertshau- sernek Zichy Pétert és feleségét, született Bercsenyi Zsu- zannát ábrázoló, a női arcképen szignált portréi 1743-ból. (279 és 280. kat. számok). E képek nemcsak azért érde- melnek figyelmet, mert a festőnek egyedüli eddig ismert alkotásai — ahogy azt a szerző is kiemeli életrajzi ösz- szefoglalójában —, hanem mert e művek ismeretével a hazai arcképfestészet egy jelentős képességi portréfő- vel gazdagodott, hiszen az akadémiai tanultságú, s 1740- től Budán élő és működő festőnek e műfajbeli tevékeny- ségéről eddig nem állt rendelkezésünkre adat. Festészeté- ről e portréinak ismeretében annyi állapítható meg, hogy Albertshausner a biztos, erőteljes modellálással Schuppen lendületes festészetét folytatja, míg korai Meytens hatás- ra utal, az érzékenyen jellemzett anyagszerűség, a gondos

— de nem eltűzött — részletfestés. A kettő szerencsés ötvöze a kor hazai arcképfestészetének átlagából emeli ki a festőt.

Említett erényein túl Mariana Schneider gyűjteményi portrékatalógusát tehát azért is külön üdvözljük mert a közép-európai arcképfestészet egy olyan területi egységét tette további kutatásra hozzáférhetővé, amely történeti, műfaj-történeti összefüggések és az érintkező kutatási területek révén bizonyára még további adalékokkal fog szolgálni a hazai portrékutatáshoz is. Végül pedig a sorra megjelenő közép-európai arcképkatalógusok méltatása után egy elkerülhetetlenül adódó gondolat: külföldi környezetünk e téren tapasztalt tudományos

és kiadói erőfeszítései egyre inkább előtérbe állítják a hazai muzeológia és portrékutatás nagy adósságát, a magyarországi művészet gyűjtésére hivatott országos múzeumaink portréanyagának — igazság szerint teljes gyűjteményének — katalógus szintű feldolgozását. E régóta érlelődő katalógus — állagjegyzékek elkészüléséig az itthoni, valamint a már eddig is nagy érdeklődést tanúsító külföldi kutatóknak be kell érniük szép kiállítású és tudományos igényű, ám a felvonultatott anyag mennyiségére nézve szűkre szabott válogatásokkal, szakfolyóiratok cikkeivel és múzeumi leírókartonokkal.

D. Buzási Enikő

JEGYZETEK

1 Portreti osobitości polskich. Znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie. Warszawa 1967.

2 D. Ucnikova: Historicky portrét na Slovensku. Bratislava, 1980.

3 Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800 Wien 1976.

MARIA PÖTZL-MALIKOVA: FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT. JUGEND UND VOLK WIEN—MÜNCHEN é. n. (1982)

Számos igényes előtanulmány után elkészült és a bécsi Österreichische Galerie kiadványaként 1982-ben megjelent Maria Pötzl-Malikova nagymonográfiája Franz Xaver Messerschmidt-ről. Messerschmidt (Wiesensteig 1736—1783 Pozsony) izgalmas művészegyenység: életútja, nagy számban fennmaradt szobrász-oeuvre-je már korábban is hálás témája volt különféle szempontú feldolgozásoknak. Ezek műfaji skálája széles, a kortársi anekdotáktól a természettudományos igényű kortörténetig, többségük esszézerű, irodalmi megközelítés. Kivéve természetesen Malikova előzmény-munkáit, s talán Ernst Kris általa is legtöbbet hivatkozott, 1932 és 1974 között megjelent művészpszichológiai feldolgozásait. A rendkívül tárgyilagos könyv tudománytörténeti bevezetője is példásan higgadt — a régebbi Messerschmidt-irodalom hasznavehetőségéről valójában az oeuvre-katalógus címszavai valának.

Az első, életrajzi fejezet már maga művészettörténet: a családtörténeti felgöngyöltés ugyanis magával hozta egy nagy jelentőségű művészdinasztiát, egyúttal egy művészettörténeti egység értékelő bemutatásának igényét. A szobrász Wiesensteigben született 1736-ban, Johann Georg Messerschmidt timár és Johanna Straub negyedik közös gyermekeként. A Straub-rokonságot, valamint a pozsonyi szobrászá lett fiatalabb fivér, Johann Adam Messerschmidt munkásságát eddig is számon tartotta a magyar művészettörténet, de ennek a virágzó dél-bajor szobrász-család vállalkozásának 1645-ig visszanyúló gyökereiről itt olvashatunk először adatokkal — köztük egy 1690-es magyarországi epizódjával — is megtámogatva. Szétesőkorát a Franz Xaver Messerschmidt sanyarú gyermekkoráról született kortársi legendákat, Malikova megfelelően a Johann Baptist Straub müncheni házában és műhelyében eltöltött évek hasznát, hogy ti. az ifjú szobrász, különösebb stílusi befolyásoltság nélkül tökéletesen elsajátította itt a szakma valamennyi fogását, elsősorban a fafaragást művelte virtuóz módon. Képzése másik nagybátyjánál, a „mi” Philipp Jakob Straubunknál folytatódott Grazban, majd a bécsi Akadémián vált teljessé.

1754 körül érkezett Bécsbe — a város művészi, főleg szobrászi, „Donner utáni” klímájáról pontos beszámolókat kapunk a könyv második fejezetében —, és Jakob Schletterer tanítványa lett. A fémszobrászatot minden bizonynyal Balthasar Ferdinand Molltól tanulta, miközben Martin van Meytens igazgató támogatását élvezte és álláshoz jutott a császári gyertyatárban. Itt David Chatelle vezetésével ágyúöntésnél segédkezett, emellett szobrok öntésére is alkalmat kapott. A Zeughaus dekorációjának része az uralkodópár büszt-képmásai és az akkor trónörökös (II.) József és feleségének relief-portré párja — ezek indít-

ják Messerschmidt első bécsi — rokokó — periódusa műveinek sorát. E korszak kiemelkedő alkotása az 1764—65-ös egészalakos szoborpár, Mária Terézia mint magyar királynő és Lotharingiai Ferenc posztumusz képmása. Az uralkodói viselet, jelvények és habitus túlhangsúlyozása ez esetben nemcsak ikonográfiai szerepű, a stílus szerves része, akárcsak az anyag, az ezüst módjára csillogó sajátos ön-réz ötvözet. (Österreichische Galerie, Bécs)

A két szobor készítése közben itáliai utat tett Messerschmidt, s mint bécsi kortársai közül ekkor még kevesen, eljutott Rómába, Winckelmann körébe, s a maga egyéni — kézműves, „robosztus” — módján tanulta is az antik művészetet. Benyomásainak hatása a második bécsi periódus klasszicizáló portrétermésén mérhető le. A két korszak közt egyébként nem a római út a határ, hiszen az utazásról visszatérve még több nagyszabású rokokó mű születik. Az 1767—68 folyamán érlelődő átmenetnek a bécsi akadémián bekövetkezett tendenciózus változások adnak reális táptalajt és a Kaunitz—Sperges—Sonnenfels által fémjelzett új művészeti, elméleti és praktikus igények erősítik irányát; párhuzamosan Wilhelm Beyer, Karl Georg Merville stb. különféle franciás antikizáló törekvéseivel. (Ugyanakkor kérdéses számomra az, hogy lehet-e az európai udvarokban sorra megjelenő valóban franciás és valóban antikizáló frivól kertplasztikát a neoklasszicizmus fogalma alá bevonni — különösen akkor, ha az alkotó művészek, így Schönbrunnban Beyer mellett Veit Königer vagy Würzburgban Peter Alexander Wagner és így tovább, egyéb, azaz egyházi műveikben pregnánsan rokokó műveket készítettek.)

Messerschmidt stílusváltása mindenesetre elhatárolódik a fejezetben jellemzett, divatos posztumattól, s míg Gerard van Swieten büsztjével (Kunsthistorisches Museum, Bécs, 1769) erősen kötődik a barokk portréhagyományhoz, Franz Scheyb képmása (Historisches Museum der Stadt Wien, Bécs, 1769) már a klasszicizmus egyértelmű, átélt befolyásáról tanúskodik. A jó klasszicista művek sora átnyúlik azután az utolsó, pozsonyi periódusba is, köztük fontos a budapesti Kovachich-portré, valamint Albert von Sacken-Teschen herceg, Messerschmidt kései mecénása többször is megfogalmazott képmása. Kiemelkedően szép antikizáló, tulajdonképpen atipikus darab a müncheni Straub-síremlékről megmaradt „Religio”büszt (Bayerisches Nationalmuseum, München, 1775).

A könyv első, tanulmány-része az életpályán haladva elemzi Messerschmidt szobrászi munkásságát — a kronologikus sorból kiemelve, külön fejezetet kaptak a „Karakterfejek”. Ezt az eljárást nemcsak az a kétes hírnév indokolja, amelynek köszönhetően az utókor szinte csak eze-

ket a műveket asszociálja Messerschmidt névéhez, hanem időrendi okok is — hiszen a források szerint már Pozsonyba érkezése előtt elkezdte a különös kísérletezést. A sorozat belső kronológikus tagolásának lehetetlen és célszerűtlen volta, valamint a stílárius egyöntetűség is alátámaszthatja a szerző eljárását. A szükséges forrás- és irodalomlemezés után Malikova leszögezi, hogy sem a gyűjtőcím („Charakterköpfe”), sem az egyes figurák elnevezése, de még sorszámozásuk sem származik Messerschmidtől — katalogizálásukhoz a legkorábbi bemutató dokumentumát, az 1793-as „Anonymer Verfasser” terminológiáját vette alapul. Tipológiailag hét csoportra osztva elemzi stílusukat, szem előtt tartva az egykorú „normális” szobrokkal mutatkozó rokon vonásokat, összefüggéseket. A művész kórképének teljes ismeretében ugyan — a pszichiáter Turékkal közös korábbi tanulmányukra utalva — elhatárolja magától a szobrok s alkotójuk lélek-elmzésének feladatát és a művészettörténeti megközelítéshez elsősorban a fejek megalkotásának módját, majd rendeltetésüket firtatja. Hogy ti. Messerschmidt saját arcmásai, fintorai ezek, és tárgyasulásoknak mágikus erőt tulajdonított kényszerképzetek legyőzésére. Úgy tűnik, Malikova elemzésében megszületett az egyensúly a felvilágosult természettudományos — fiziognómiai — érdeklődés egyedüli dicsérete, illetve az öntudatlan, elmebeteg szobrász rossz szellemének alkotóerejét misztikussá nagyító két szélsőséges értelmezés között.

A nyolc fejezetre tagolt tanulmány és a jegyzetapparátus után következik a dokumentáció: a Messerschmidt-re vonatkozó levéltári források teljes közreadása időrendben, köztük néhányának, a szobrász bécsi és pozsonyi egzisztenciális körülményeire utalónak ez az első publikációja; Malikova által korábban fellelt a savoyai hercegnővel kötött két szerződés, a többi — levélfogalmazványokat, vagy Kovachich Márton baráti levelét — Ilg (1885) óta közli újra. Emellett itt olvasható a két legfontosabb nyomtatott forrás, Friedrich Nicolai (1781) és Christoph Ludwig Seipp (1793) ítélményeinek vonatkozó szövege.

Képtáblák következnek egészoldalas fekete-fehér reprodukciókkal, a pár színes felvétel és a művészettörténeti összehasonlító anyag ugyanis a szöveg közé került, majd az oeuvre-katalógus. Időrendi sorrendben, műleírással, adatokkal, teljes kiállítás-, forrás- és irodalomjegyzékkel, fotóval közli Messerschmidt valamennyi valaha volt volt, ismert és elismert művét. Az írásos források, továbbá az utánöntések számontartása révén az elveszett művek — besorolt — katalógus-tételei sem kevésbé informatívak a meglevőkénél, ilyen pl. a kortársi anekdotából ismert „magyar Krisztus” 1777—1781 körül. A „Karakterfejek” természetesen itt is külön sorozatot alkotnak. A filológiai érények mellett a szobrászi matéria vizsgálata is Malikova alaposságát dicséri: külön megjelöli azokat az eseteket, ahol nem állt módjában a szobor anyagának analízise. (A legtöbbjét „megkóstolta.”) Ugyanígy megkérdőjelezi saját magát ott, ahol a helyszín nem tette lehetővé, hogy személyesen meggyőződjék arról, vajon a szobor — ti. a Savoysches Damenstift emelet-magasságban lebegő négyméteres Immaculata-alakja — valóban nem szígnált-e. Csakis ennek a megbízható anyagismeretnek tudható be, hogy rendet tudott teremteni a Nachguss-ok végtelenségig gyűrűző soraiban. Elsősorban a „Karakterfejek” „történelmi” másolatait tartja számon, forrásér-

tékű dokumentumként kezelve az eltűnt darabok — gyakran újabbban szintén eltűnt — utánöntéseit. A bőség az, amely esetleg pillanatnyi zavart kelt és egyáltalán lehetőséget kínál kicsinyes megjegyzésekre: a katalógus képanyaga láttán elbizonytalanodik az olvasó, amikor az elpusztult büsztről is fotót lát, olykor többet is — természetesen, hogy a könyv végén megbízható mutató oszlat el minden kétséget, mégis, a képek számozása az oly gondos tördelés mellett sem lett volna fölösleges. Furcsa muzeológiai fordulat — megint az utánöntések kapcsán —, hogy a dél-morvaországi Valtice (Feldsberg) Liechtenstein-megrendelésre készült 19. század elejei „Charakterköpfe” sorozata ma a pozsonyi Nemzeti Galéria tulajdonaként Zólyom várában raktározódik, holott Valtice kastélya ma szépen berendezett, látogatott kiállítóhelye a családi műgyűjteménynek.

Az Apponyi Antal gróf tulajdonából Bécsben 1818-ban elárverezett nyolc, más források szerint 16 különböző anyagú büszt, váza és szobrocscsa mind egyetlen, a 66. katalógus szám alatt szerepel, így a végül is 123 tételből álló hiteles oeuvre-katalógus statisztikailag nem fedi a művek számát. A bibliográfiába katalógusa révén felvett „Művészet Magyarországon 1780—1830” című budapesti kiállítás 1980-ban nem a Nemzeti Múzeumban, hanem a Magyar Nemzeti Galériában volt.

A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött nyolc alabástrom medaillon egyike (Ismeretlen férfi, kat. szám. 127, ltsz. 8526) a vonatkozó források újraértékelése folytán a „Kérdéses meghatározások” közé került — 1909 előtt mindenütt hétagú a Kiss József-féle sorozat —, értékes, Johann Anton Messerschmindingre utaló stílus megfigyelések kíséretében

A „nem ellenőrizhető” meghatározások körében idézett művek egytől egyig eltűntek, adataik hiányosak, többnyire csak alkalmasszerűen kötődtek Messerschmidt névéhez. E nemből viszont teljes a jegyzék. A „Helytelen meghatározások” címen felsorolt, korábban a művésznek attributált munkák katalógusa rendszerint pozitív adatokat is hoz; így Aggházy Mária nyomán Marschal Antal műveiként közli a „MA 1782” jelzésű, budapesti magángyűjteménybe jutott Vergilius- és Arisztotelész-büsztket, melyek minden bizonnyal egy sorozatba tartóztak a V. Luxová által publikált (Umění, t. 18, 1970) betléri Ciceró-fejjel. Malikova teljesen elveti Messerschmidt szerzőségét a Szépművészeti Múzeum két, Balogh Jolán katalógusában (1975) kérdőjelesen neki tulajdonított stukkóbüsztt — címük helyesen: Nevető Demokritosz és Síró Herakleitosz, ltsz. 3384—85 — esetében. A Bacskák Vendel által 1817-ben a Nemzeti Múzeumnak ajándékozott karikatúra-szerű munkák a 19. század elején készülhettek, és nem azonosak azzal az azonos tárgyú — eltűnt — kis-méretű alabástromfej-párral, amelyet 1803-ban Széchényi Ferenc özvegye, Festetich Julianna adományozott a Nemzeti Múzeumnak.

Maria Pözl-Malikova Messerschmidt-könyve a szobrász életművének kitűnő, befejezett, mégis minden kiegészítés előtt nyitott tudományos feldolgozása, egyben a korszerű művész-nagymonográfiák — művészettörténet-szek és kiadók által — követendő szép példája.

Jávor Anna

BESZÁMOLÓ

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT 1982. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

A Társulat utolsó közgyűlését 1982. január 27-én tartotta, amelyen a vezetőség az 1980—81-es évi tevékenységről számolt be. Entz Géza elnöki megnyitója után Feuerné Tóth Rózsa „Humanista hatás Mátyás építkezéseire és építészpártolására” című előadása hangzott el. Soproni Sándor főtítkárs beszámolójában két év társulati munkájáról adott számot, amit a pénztáros és a számvizsgáló bizottság jelentése követett.

A beszámolási időszak kétéves időtartama a szokásosnál több társulati kitüntető érem odaítélésére nyújtott lehetőséget. A választmány javaslata alapján a vezetőség a Társulat tiszteleti tagjává választotta Balogh Jolán, Dercsényi Dezső, Gerevich László és László Gyula tagtársunkat. Rómer-éremmel Korek Józsefet és Fitz Jenőt, Ipolyi-éremmel Gerszi Terézt és Jégvári Lajost, Pasterner-éremmel Bernáth Máriát és Kovács Pétert, Kuksinsz-

ky eredmél Bándi Gábort és Gábler Dénest tüntette ki. Az okleveleket és az érmekeket Entz Géza elnök nyújtotta át a kitüntetetteknek.

Az 1982. évről, mind régészeti, mind művészettörténeti részről eredményes társulati munkáról számolhatunk be. Havonta rendszeresen tartottunk előadásokat, és a már korábban is nagy érdeklődéssel kísért tudományos ülésszakok rendezésében, a tagtársak előadásaival és nagyszámú részvételével vette ki részét társulatunk.

A januári közgyűlési ülést követően februárban Varga Livia (A Besztercei sírkő újabb értelmezése) és ifj. Entz Géza (Kolozsvar és Szászsebes plébánia templomainak stíluskapcsolatai a XIV. század második felében), a következők pedig Szij Béla, Bajkay Éva és Haulisch Lenke tartott előadást.

Áprilisban régészeink (Dobosi Viola, Gaál István, Patay Pál, Galántha Márta, Nádorfi Gabriella, Fodor István, Kovács László és Sándor Mária) tartottak beszámolót az 1981. év régészeti ásatásairól. Májusban került sor a Régészeti Szakosztály rendezésében „A pannóniai pénzforgalom kérdései” című tudományos ülésszakra. Előadói Fitz Jenő, Biróné Sey Katalin, Lányi Vera és Soproni Sándor voltak, a vitát Mócsy András vezette. Júniusban a Szépművészeti Múzeum, az Osztrák Kulturális Intézet és a Társulat közös rendezésében került sor Dr. Detler Kreidl (Modern Művészetek Múzeuma, Bécs) Paul Troger's Italienreise c. előadására. Még ugyanebben a hónapban tartott Horváth Ferenc is előadást (A gorzsa tell-telep késő neolitikus rétege).

Az 1982. évi vándorgyűlést a Vas Megyei Múzeumok Igazgatósága és a Megyei Tanács meghívására szeptember 15—17. között Szombathelyen tartottuk. A gazdag program keretében a plenáris ülésen Entz Géza elnöki megnyitójában megemlékezett Gerevich Tibor és Hekler Antal születésének 100. évfordulójáról, majd Csonka György, Vas megye tanácsának általános elnökhelyettese adott tájékoztatót a megye kulturális életéről; Bándi Gábor a Vas megyei múzeumok fejlődéséről és feladatairól szolt. Előadást a megye műemlékeiről készített kisfilmek és a város múzeumaiban tett látogatások tették teljessé.

Az előadások két szekcióban hangzottak el, a régészeti szekcióban Kalicz Nándor, Károlyi Mária, Fekete Mária, Tóth Endre és Valter Ilona, a művészettörténeti szekcióban Várkonyi György, Fitz Péter, Wessely Anna és Zlinszkyné Sternegg Mária tartottak a megyéhez kapcsolódó témájú előadásokat. A gazdag programot a szombathelyi múzeumok megtekintésén kívül még több városban belüli látogatás is követte: így a Járdányi Paulovics Romkertben, a Székesegyházban és a Püspöki Könyvtárban, Buócz Terézia, Szentlélek Tihamér és Hencz József vezetésével. A Romkertben Kádár Zoltán emlékezett meg Járdányi Paulovits Istvánról. Majd a sárvári Nádasdy Ferenc Múzeumot tekintették meg a résztvevők, Sz. Koroknay Éva, Söptei István és Dabóczy Dénes vezetésével. Az első két nap rendezvényeinek hangulatát nagyban emelte az első este baráti találkozója, a sárvári várban rendezett fogadás, valamint a Capella

Savaria barokk kamaraegyüttesnek a vár dísztermében megtartott hangversenye. A vándorgyűlést Szombathely, Gutatöttös-Csempezkopács—Kőszeg—Velem—Cák útvonalú egésznapos kirándulás zárta, Kozák Éva, Valter Ilona, Hencz József, Bakay Kornél, Szigetvári Ferenc, Bándi Gábor és Fekete Mária vezetésével.

Ugyancsak szeptemberben került sor Székesfehérvárról az István Király múzeumban „Az Anjou királyok Közép-Kelet-Európában” című háromnapos nemzetközi tudományos konferenciára, amelyen 9 előadás és 13 korreferátum hangzott el számos tagtársunk részvételével. A konferencia zárónapján a résztvevők megtekintették a „Művészet I. Lajos király udvarában 1342—1382” című kiállítást.

Októbertől folytattuk havi előadásainkat, Gerelyes Ibolya (Egy XVI. századi török palánkvár feltárása) és Gaál Attila (Idegen népesség temetője a Dombóvár melletti Békátópusztán, XVI—XVII. század), novemberben Sármany Ilona (Párhuzamok a bécsi és a magyar iparművészetben a század első éveiben) tartott előadás. Az év rendezvényeit egy újabb régészeti tudományos ülésszak zárta, amelyen Redő Ferenc „Ásatások Zalalövön 1973—1982” című beszámolójához Gábler Dénes, Lányi Vera, Katona-Győr Szusza, Bezéczky Tamás és Balla Márta korreferátumai csatlakoztak. A vitát Mócsy András vezette.

*

Amikor egy meglehetősen programdús évről számolhattunk be, eredményeink mellett problémáinkról sem hallgathatunk. A rendszeresen tartott üléseken a vezetőség és a választmány megvitatta a társulat terveit, feladatait érintő kérdéseket. Pozitívumaink közé tartozik, hogy egyre több kitűnő fiatal tagtársunk vállalt előadást. Az előadások megszervezése — noha felügyeleti szervünkkel, az MTA illetékes Osztályával — változatlanul kiegyensúlyozott a kapcsolatunk egyre komolyabb gondot okoz, mégpedig a növekvő árak (pl. terembér, a megszokott Kossuth-klubbeli helyiség fenntartása, meghívók stb. készítése) miatt. Az előadások látogatottsága azonban meglehetősen változó és ingadozó. Pedig igen fontos volna, hogy a társulati élet aktívan tartására irányuló erőfeszítéseinket a tagság részéről nagyobb figyelem, részvétel támogassa. A vezetőség — hogy a tervekről is szóljunk — több ízben foglalkozott a már eddig is jól bevált programoknak (előadások, tematikus konferenciák, kiállítás vezetések stb.) szélesebb körű látogatottságot vonzó, újabb rendezvényekkel való felfrissítése gondolatával — amelyhez minden tagtársunktól örömmel várunk javaslatokat.

S végül, az 1982. évben Zakariás G. Sándor tagtársunktól kellett végső búcsút vennünk. Emlékét társulatunk kegyelettel fogja megőrizni.

Szabolcsi Hedvig
a Társulat alelnöke

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat nyomdába érkezett: 1983. VII. 13. — Terjedelem: 13 (A/5) ív
84.12280 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest. — Felelős vezető: Hazai György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

ЛЕВЕИ, ПАЛ—ЕНГЕЛ, ПАЛ:	Каменные резьбы из города Секешфехервар с гербом настоятеля Дерди Бодо Миклоша	1
ВЕГХ, ЯНОШ:	Средневековый рельеф Святого Имре в Брюсселе	8
БОРОШ, ЛАСЛО:	Книга эскизов из города Печ (рисунки скульптур из 17-ого века).....	12
ПРОКОПП, ДЮЛА:	Скульптор Андраш Шрот (после 1791—1815-их годов)	34

ИССЛЕДОВАНИЕ

СИГЕТИ, АГНЕШ:	Ломбардские и пиемонтские картины 17-ого века в Венгрии.....	44
ВАЙЕРНЕ, ЗИБОЛЕН, АГНЕШ:	Графика книг 1830—40-их годах	51
ШУМЕГИ, ДЕРДЬ:	Литографическая портретная галерея Силадьи Кароя (1795—1871).....	60
СИЙ, БЕЛА:	Альбом гравюр на меди Кметти Яноша из 1920-ого года.....	71
ФРАНКО, ЯНОШ:	Папка «Графика» Берната Ауреля из 1922-ого года.....	77

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ДОМБРОВСКИ, НИНЕТТ:	Рисунок Бартоломеуса Бренберга	85
Б. НАДЬ, АНИКО:	Три рельефы к Венской коллоне-чумы	87
Г. ДЕРФИ, КАТАЛИН:	Антал Швейгер, скульптура Непомуки Святого Яноша в городе Тата из 1770-ого года	89
КЕМЕНЬ, МАРИЯ:	Венская гравюра караблей графа Тивадара Баттьани из 1797-ого года.....	90
ТОТХ, БЕЛА:	Первое изображение города Дебрецен.....	92
ПУСТАИ, ЛАСЛО:	Дунайский Лериний и Иштван Ференци, скульптуры из Ача.....	93
ТОТХ, АНТАЛ:	О скульптуре Калмана Надь «Хватает-ли еще» (1872—1902)	94

ОБЗОР

<i>Мойзер, Миклош</i> : Zdislaw Kępiński: Veit Stoss, Warszawa—Dresden 1981	97
<i>Ч. Добрович, Доротья</i> : Воит Пал: Франц Антон Пилграм, Будапешт 1982	98
<i>Д. Бузачи Енике</i> : Marijana Schneider: Portreti 16—18. stoljeća, Zagreb 1982	100
<i>Явор, Анна</i> : Maria Pörtl-Malikova: Franz Xaver Messerschmidt, Wien—München, 1982.....	101
<i>Саболчи, Хедвиг</i> : Археологическое и искусствоведческое общество в 1982-ом году	102

TABLE DES MATIÈRES

ETUDES

LŐVEI, PÁL—ENGEL, PÁL:	Sculptures de pierre de Székesfehérvár avec le blason du prévôt Miklós Györgyi Bodó	1
VÉGH, JÁNOS:	Un relief du moyen âge à Bruxelles représentant St. Emeric	8
BOROS, LÁSZLÓ:	L'album de Pécs (Dessins de sculpteurs du XVII ^e siècle)	12
PROKOPP, GYULA:	Le sculpteur András Schroth (1791 — dans les années 1850)	34

RECHERCHES

SZIGETHI, ÁGNES:	Peintures lombardo-piémontaises du seicento précoce en Hongrie	44
Mme VAYER-ZIBOLEN, ÁGNES:	L'art graphique de livres des années 1830—40	51
SÜMEGI, GYÖRGY:	La galerie de portraits lithographiés de Károly Szilády (1795—1871)	60
SZIJ, BÉLA:	L'album des estampes de János Kmetty de 1920	71
FRANKÓ, ÁKOS:	L'album „Graphik” d'Aurél Bernáth de 1922	77

DOCUMENTATION

DOMBROVSZKY, NINETTE:	Un dessin de Bartolommeus Breenbergh	85
B. NAGY, ANIKÓ:	Trois reliefs pour la colonne élevée en souvenir de la peste à Vienne, au Graben	87
G. GYÖRFFY, KATALIN:	La statue d'Antal Schweiger représentant Saint Jean Nepomucène à Tata de 1770	89
KEMÉNY, MÁRIA:	Estampe viennoise des bateaux du comte Tivadar Batthyány de 1797	90
TÓTH, BÉLA	La première représentation de Debrecen	92
PUSZTAI, LÁSZLÓ:	Les sculptures de Lőrinc Dunaiszky et de István Ferenczy à Acsa	93
TÓTH, ANTAL:	De la statue de bronze de Kálmán Nagy (1872—1902), intitulée „Est-ce que ça suffira encore ?”	94

REVUE

Mojzer, Miklós: Zdislaw Kepiński: Veit Stoss, Warszawa—Dresden 1981	97
Cs. Dobrovits, Dorottya: Voit Pál: Franz Anton Pilgram, Budapest 1982	98
D. Buzási, Enikő: Marijana Schneider: Portreti 16—18. stoljéca, Zagreb 1982	100
Jávor, Anna: Maria Pöztl-Malikova: Franz Xaver Messerschmidt, Wien—München 1982	101
Szabolcsi, Hedvig: La Société Hongroise de l'Archéologie et Histoire de l'Art en 1982	102

1985 JAN 2 2



390



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1983 • XXXII. ÉVF. 3. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1983

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

ZSÁMBÉKY MONIKA:	14—15. századi magyarországi kincsleletek	105
BALOGH JOLÁN	Giulio Clovio Magyarországon	129

KUTATÁS

KATONA ÁGNES:	Az esztergomi Keresztény Múzeum egy umbriai képéről	143
TÁTRAI VILMOS:	Adalékok az esztergomi Keresztény Múzeum néhány olasz festményéhez	147
SZIGETHI ÁGNES:	Egy ferrarai Caravaggio-követő, Francesco Catanio képe magyar magántulajdonban	158
RUZSA GYÖRGY:	Négy historizáló orosz ikon az Iparművészeti Múzeumból	163

ADATTÁR

BODOR IMRE:	Két bronz corpus a 14. század végi visegrádi öntőműhelyből	165
TAKÁCS BÉLA:	17. századi nürnbergi öntányérok falusi református templomokban	167
JÁVOR ANNA:	Egy 18. századi jezsuita faragvány magyar magántulajdonban	173
PROKOPP GYULA:	Adatok a zlatnói üveggyár történetéhez	174
SISA JÓZSEF:	Hofrichter József pesti kaszárnya-terve 1830—31-ből	176
KÖVÁGÓ SAROLTA:	Dési Huber István Önarcképe a Magyar Munkásmozgalmi Múzeumban ...	178

SZEMLE

<i>Kerny Terézia</i> : Balogh Jolán: Varadinum—Várad vára. Művészettörténeti füzetek 13/1,2. Akadémiai Kiadó 1982.	180
<i>Takács Imre</i> : Funerális művészet. Ars Hungarica 1983/1.	181
<i>Mojzer Miklós</i> : István Schlégl: Samuel Hofmann (um 1595—1249) Oeuvrekatalog Schweizer Künstler, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 8. Zürich 1980.	182
<i>Rózsa György</i> : Az Állami Könyvtérjesztő Vállalat hasonmás kiadásairól	183

VITA

<i>P. Szűcs Julianna</i> : A „római iskola” története, <i>R. Bajkay Éva</i> Uitz Béla korai korszaka és <i>Dr. Horváth Alice</i> Várak és erődök építészete a középkori Délkelet-Magyarországon a XVI. század közepéig című kandidátusi értekezésének vitája	184
--	-----

14–15. SZÁZADI MAGYARORSZÁGI KINCSELETEK

Dolgozatunkban a 14–15. századi gótikus kincsleletek közül csak azokat vesszük számba, amelyeket a menekítés, a veszély előli elrejtés céljából ástak el, mert így ezek a tárgyak az elrejtőik számára a legfontosabb értékeket jelentették. Emiatt hagytuk ki a sírleleteket és a pénzegyütteseket, csupán a tárgytipusok azonossága miatt utalunk néhányra.

A középkori társadalom különböző rangú tulajdonosainak szerényebb vagy jelentékenyebb vagyonát ingatlanain kívül — földbirtok, ház, erődítés stb. — ingóságok képezték, amelyek közül a legfontosabbak az állatok és luxustárgyak voltak. Veszély esetén természetesen legértékesebb tárgyait igyekezett elrejtetni, s az utókor számára az a szerencsés véletlen, hogy rábukkan az elásott holmira, az elrejtőnek vagy a halálát jelenti, vagy azt, hogy később nem találta meg a tárgyak helyét. A vizsgált korszakban a vagyon legfontosabb részét — a pénz után — a nemesfémből, általában ezüsből és aranyozott ezüsből, ritkábban tiszta aranyból készült ékszerek, étkészletek, kegytárgyak képezték, valamint a gyorsabban pusztuló, értékes anyagból, selyemből, bársonyból, finom posztóból, préméből készült ruhadarabok, esetleg a könyvek.

A fém tárgyak időálló voltuknak köszönhetik, hogy viszonylag szép számmal maradtak meg. Az előkerülő együttes összetétele, minősége és mennyisége fényt vet a tulajdonos anyagi helyzetére és igényeire, társadalmi rangjára, azonkívül az egyes tárgyak segítségével rekonstruálni tudjuk a környezetüket alkotó legfontosabb tárgytipusokat, öltözetüket, lakberendezésüket.

A kincsleletek bemutatása után a meglevő tárgyi anyagot összevetjük az írott forrásokban felbukkanó hasonló ingóságokkal. A tárgyi emlék és a forrásadat azonosítása természetesen igen ritkán fordul elő, csak egyes kiemelkedő remekműveknél.[1] Feladatunknak csupán azt tartjuk, hogy rámutassunk, a forrásokban szereplő eszközök, használati tárgyak típusukban megegyeznek a kincsleletek anyagával, és ezek bemutatásával középkori anyagi kultúránk egy széles rétegét jobban feltárhassuk.

A 14–15. századi gótikus kincsleletek értékelése

Bevezetésképpen három kisebb jelentőségű együttest tárgyalunk, amelyeknek a zöme még az Árpád-korban gyűlt össze, de elrejtésük bekövetkezhetett a 14. század elején is. Esetleg az Árpád-ház kihalását követő országos méretű csatározások és vizályok tanú. Azért is foglalkozunk velük, mivel más képet mutatnak, jól elkülönülnek a gazdagabb 14–15. századi kincsektől, s a társadalmi ranglétra eltéréseit jól tükrözik.

Hosszú időn keresztül gyűlt össze a *geszti* lelet, amely 555 db Árpád-kori pénzt, egy ezüst karperecet, 1–1 vésett ezüst, illetve elektron gyűrűt és egy hatágú ezüst ruhakapcsot tartalmaz (1. kép)[2]. A pénzek nagyobbrészt IV. László-koriak (198 db), kevesebb a IV. Béla- és V. István-kori, még csekélyebb számban fordul elő II. és III. Endre pénze. Az együttes egy kisebb közösség, család vagyonát jelenthette, a két Águs Dei-t ábrázoló gyűrű is ezt az összetartozást mutatja. A gyűrűk mérete férfi viselőre utal, vésetük elég kezdetleges munka. Az Águs

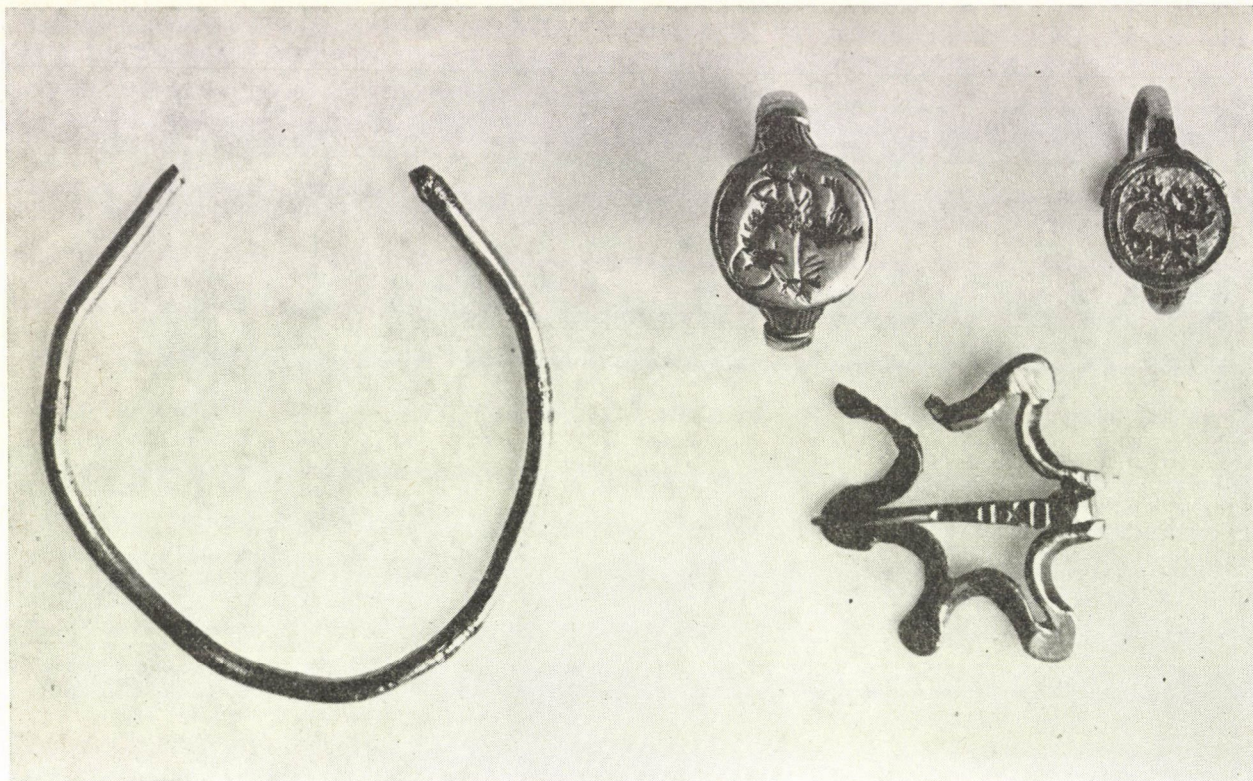
Dei képe a 13. században gyakori gyűrűkön, megjelenik körirattal is, amelyen a betűk III. András pénzein látható betűkkel mutatnak rokonságot.[3] A jobb kivitelű vésett gyűrűk pecsételésre is szolgáltak, ez a geszti gyűrűk esetében nem bizonyítható.

A hatágú csat egyik példája annak a 13–14. században a társadalom széles rétegeiben elterjedt ékszer típusnak, amellyel Kovács Éva foglalkozott behatóan.[4] Legtöbbször a ruha felső kivágásának összekapcsolására szolgál, elnevezése: *affectura*, *firmitula*, *afiche*, *fermail*, *Nusche*, *braze*, *Fürspan*. Véleménye szerint a magyarban a köszöntő felelt meg ennek. A sima karika vagy szögletes alapformán kívül megtaláljuk díszes változatait [5], köznépi temetőből ismerünk egyszerűbb formákat Kecskemét környékéről bronzból [6] vagy a ducói (Ducové, Szlovákia) 13–14. századi temetőből [7], a szabadbattyáni leletből [8], s hatágú lilíomos végződésű található a Magyar Nemzeti Múzeumban. [9]

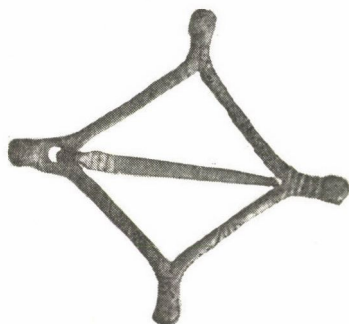
Íde tartozik szerkezetében a később említésre kerülő ernesztházi csat is. Megtaláljuk címer- és sisakdíszeken pl. a Manassé-kódexben [10], hatszögletű változata felbukkan Czudar László apát pannoni halmi sírkövén, Czudar Imre egri püspök 1379. évi pecsétjén, [11] és Drugeth Miklós országbíróén 1355-ből. [12] Ez utóbbi eseteknél nem családi címerrel van szó, hiszen különböző családok tagjai a felsoroltak, más jelentése lehet, esetleg jelvény. Előfordulásukat érdemes lenne összegyűjteni és úgy értékelni. Azonos alapszerkezetre vezethetők vissza a lovagkultúra szellemiségéből táplálkozó Minne-ékszerek, melyek legtöbbször szembeforduló szerelmespárt ábrázolnak. [13]

Az *Esztergom-Közláb*ban talált együttes ennél is szerényebb, mindössze egy aranyozott bronz S-végű hajkarikából, egy ezüst karikából, egy vésett ezüstgyűrűből és bécsi fillérekéből áll. [14] A hajkarika jól ismert darabja 11–14. századi köznépi temetőinknek, férfiak és nők egyaránt viselték. Általában párosan fordulnak elő, esetleg 3–4 párt vagy egymagában is fűzték a hajba. Az egyszerű geometrikus mintájú vagy állatalakos gyűrűk kedveltek a 12–13. században. Később inkább a köriratos, monogramos pecsétgyűrűk jönnek divatba. Majdnem teljesen megegyező mintájú gyűrűt talált Szabó Kálmán Kecskemét környékén, [15] de ezek számát szaporítani lehetne.

Közel azonos vagyoni helyzetű volt az, aki értékeit *Zalaszentgróton* elrejtette. Három vésett ezüstgyűrű, egy ezüstcsat (2. kép) és 85 db bécsi fillér jelenti a kincset. [16]. A pénzeket Přemysl Ottokár (1251–1276) és Habsburg Rudolf uralkodása (1276–1281) alatt verték. [17] A gyűrűk nagyságukból ítélve férfiviselet tartozékai lehettek, vésetük nem túl mély, valamint fejük domború, ezért pecsételésre nem alkalmasak. A három gyűrű közül kettőn — a kettős keresztiesen és a rozettáson — körirat is van, de csak értelmetlen betűk sora. Köriratuk miatt inkább a 14. század elejére keltezzük őket. A kettős keresztet kedvelt motívum a gyűrűn, ismerünk ilyet Kecskemét környékéről, [18] Ducóból, [19] a Nemzeti Múzeumban. [20] Kiemelkedő munka az ANULUM PAULI feliratú kettős kereszties pecsétgyűrű. [21] A lelet emberalakos gyűrűjén nincs körirat, mintája kissé régies. Hasonló díszűket ismerünk a 13. századból. [22] Az egyes gyűrű-



1. Geszi lelet: ezüst karperec, ezüst gyűrű, elektron gyűrű, ezüst ruhakapocs. Magyar Nemzeti Múzeum



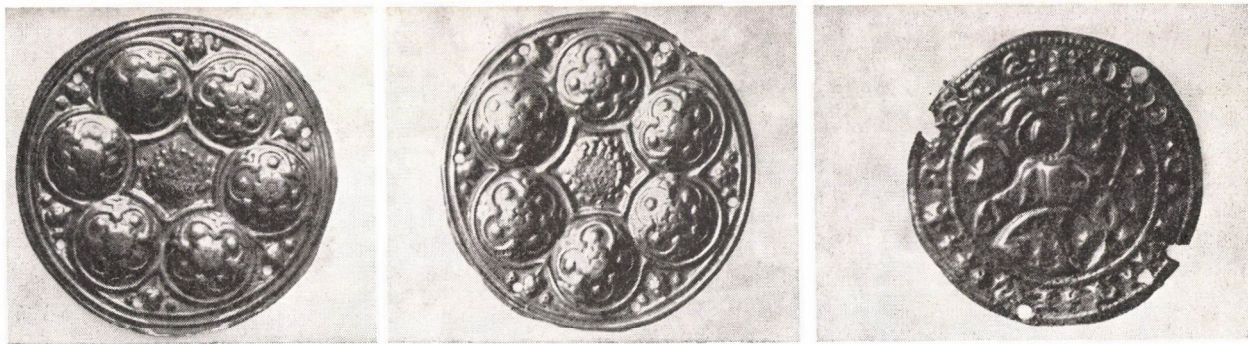
2. Zalaszentgróti lelet: ezüst gyűrűk, ezüst csat. Magyar Nemzeti Múzeum

képek elterjedése kapcsolatba hozható a kialakult címerhasználattal, bár a korai állatábrázolások inkább a nemzetség totemállat-képzetét őrizhetik. Hatással lehetnek az éppen forgalomban levő pénzek ábrái is a gyűrűképekre, pl. a kettőskereszt előfordul II. Endre pénzein, négylábú állat II. Endre, két felugró állat V. István pénzein.[23]

A rombusz alakú csat a már említett ékszerfajtához tartozik (fermail), amit végigkísérhetünk Árpád-kori emlékanyagunkban.[24] Ezek a vékony huzalból készült csatok nagyobb feszítőerőnek nem bírtak ellenállni, ezért kapcsolásra alkalmatlanok voltak, inkább ing- és ruha nyakkivágásának összefogására használták.[25] Rombusz helyett lehetett kör alakú is, aminek elnevezésére javasolta Kovács Éva a karika-kapocs kifejezést, míg Parádi Nándor az egyszerűbb és elfogadhatóbb ruhacsat kifejezést támogatja.[26] A zalaszentgróti pénzek össz súlya kb. 36,55 g, mivel a 280 g-os bécsi márkából 640 féldenárt, azaz obulust vertek, amiből 85-nek ennyi a súlya.[27]

A fenti három kincslelet tulajdonosa hasonló társadalmi rangú lehetett. Elrejtett értékeik messze állnak a főurak arany, ezüst, zománctízes ékszerei mögött, de már bizonyos igényről tanúskodnak. A tárgyak többsége ezüstműből készült, ritka az elektron vagy az aranyozott bronz. Egy kis közösség, család tulajdonáról lehet szó, a lelőhelyek alapján falusi elrejtőkre gondolunk, akik már bekapcsolódtak az árutermelésbe és némi vagyonnal rendelkeztek. Értékeik menekítését a 14. század eleji zavaros időkkel hozhatjuk kapcsolatba. A viseleti tárgyak nem képviselnek magas művészi színvonalat, a kor átlagos tömegárújához tartoznak.

A Kiskunhalas-fehértői kincs változást jelent az előzőkhöz képest mind összetételében, mind minőségében. A változatos díszítésű ezüst korongok, csatok, gyűrűk, csésze hosszú időn keresztül vagy több kézből gyűltek össze. Értékelésük szempontjából legfontosabb a MAGISTER SINKA feliratú korong (3. kép). Szilády Áron gyűjtötte össze először a Sinka mesterről szóló adatokat. Megtudjuk róla, hogy 1299-ben anyai nagybátyjától, Miczbán Gergelytől Sován nevű birtokát kapja szolgálataiért.[28]



3. Kiskunhalas-Fehértó: Rozettás korongpár és Sinka mester korongja. Magyar Nemzeti Múzeum

1300-ban III. András ajándékozta meg a Sáros megyei Asuti erdő nevű birtokkal számos vitézi tetteért. Sinka mester részt vett a király hadjárataiban, Bécs alatt megsebesült az Albert herceg elleni küzdelemben, Roraud vajda ellen harcolva Adorján vár ostromakor szintén, és derekasan helytállt László lengyel herceg elleni hadjáratban. Utolsó említését Károly Róbert oklevelében találjuk 1317-ből, amelyben a vitéz Trencsén ostromakor lelt halálát írja le, érdemeiről sem feledkezvén meg. [29]

Sinka mester alakjában a 14. század elejének a király közelében élő, hadjárataiban részt vevő familiáris típusa áll előttünk, akinek katonai szolgálatai révén szerzett birtokadományok által ível magasra a pályája. Annak a rétegnek képviseli az első generációját, amelyik Károly Róbert korától jut vezető pozícióba. Címeres korongja a heraldikai jelvények jelentőségének növekedését mutatja. A 14. században alakul ki a címerek állandó alkalmazása, amelyben szerepe volt a bandériumállítási kötelezettségnek, külföldi példáknak (pl. a nápolyi hadjárat tapasztalatai) és a keresztesháborúk hagyományainak. A

címerábrázolás korai, bizonytalan kompozíciós készségét látjuk Sinka mester korongján, a dűlő pajzs, sisak, virágok és kisebb jelek még nem alkotnak szerves egységet. Hasonló fokon áll a pajzs és a sisak elhelyezése tekintetében Szécsényi Tamás erdélyi vajda (1320–1342) [30] és Drugeth Vilmos nádor (1338) pecsétje. [31]

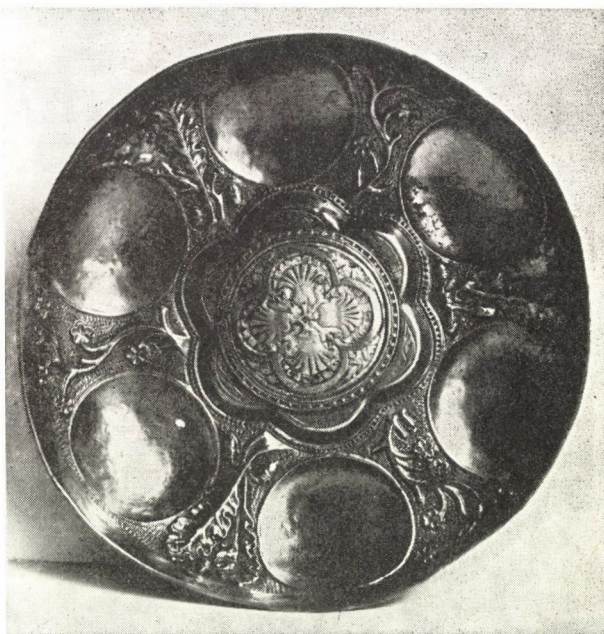
A ruhadíszítő ezüstlemezek valamennyije préselt, jó minőségű verőtővön készült. Különösen a hatkaréjos rozettás korongpár verőtőve precízen kidolgozott (3. kép). Ennek a párnak közeli rokona a kelebiai törött korong, amellyel a középrész díszítése kivételével megegyezik, valamint a Kiskunhalas-bodoglárpusztai rozettás korong (11. kép). Az állatábrázolások között a lemezeken gyakori a farkas — ami itt is előfordul —, az oroszlán, a sas, amely címerállattal vagy távolról talán a nemzetség állatával függ össze. Farkast a Nemzeti Múzeum verőtővén kétszer is találunk, [32] valamint gyűjtött hasonlót Szabó Kálmán. [33]

A karcsú nőalakos korong ábrája a gótikus nőideál végletes leegyszerűsítése, amely azonban őrzi a legalapvetőbb jellemzőket, az enyhe S-hajlatot, a felsőtesthez hozzásimuló és deréktól bő redőkben leomló ruhát (4. kép).

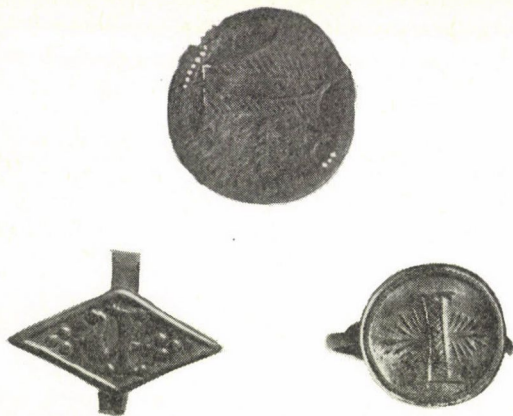
A nagyméretű korongos ruhadíszek és kapcsok elterjedéséhez hozzájárultak a hazánkba letelepült kunok, akik bő kaftánukat vagy köpenyüket ilyen kapcsokkal fogták össze, általában jobb vállon és bal csípőn. Sokszor szalagokkal fűzték össze a köpeny két oldalát, és a korong



4. Kiskunhalas-Fehértó: ruhaveret. Magyar Nemzeti Múzeum



5. Kiskunhalas-Fehértó: ezüstcsésze. Magyar Nemzeti Múzeum

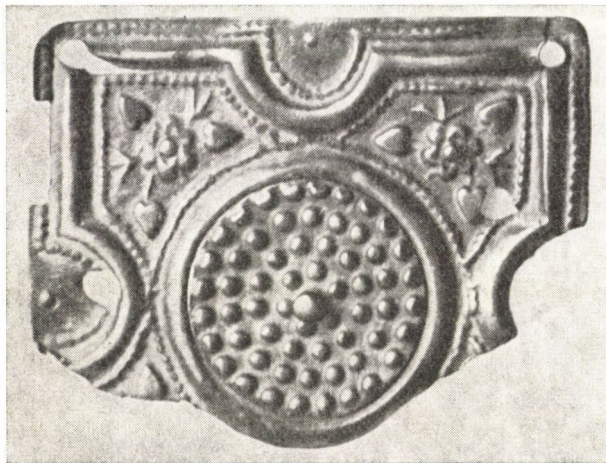


6. Kiskunhalas-Fehértó: ezüst gyűrűk.
Magyar Nemzeti Múzeum

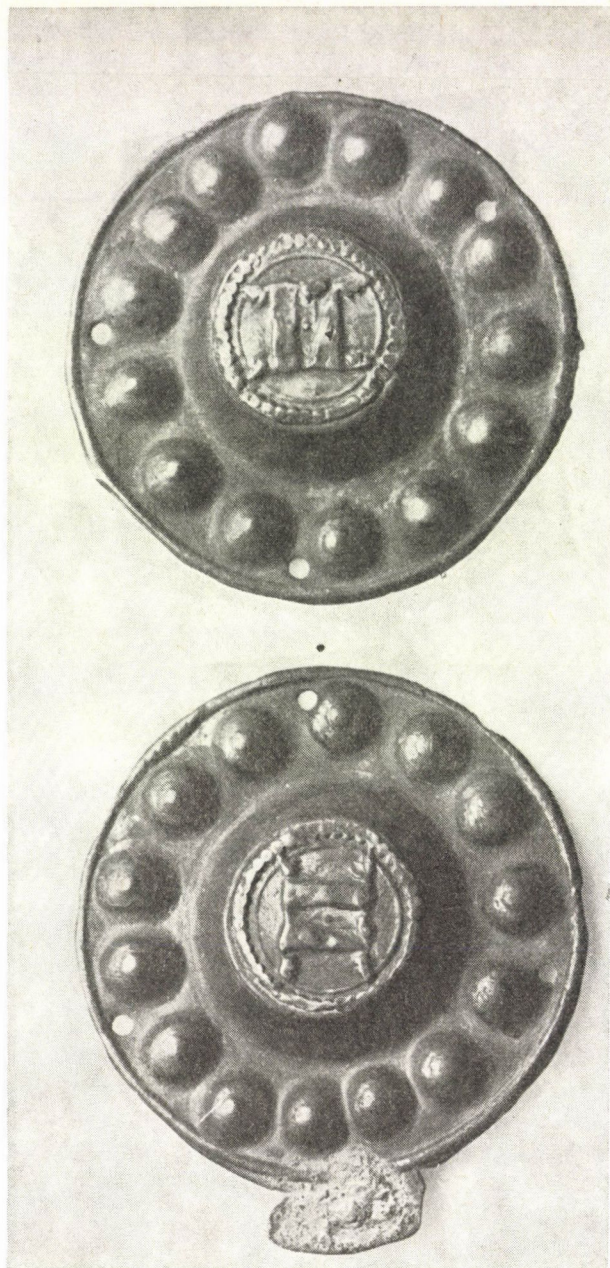
takarta el a fűzést. Ilyen korongokat látunk a Képes Krónika címlapján a kunok viseletén. Ezek a díszkorongok nem voltak ismeretlenek Nyugat-Európában sem, az ún. Tasselmantel palásttkötő zsinórjainak áthúzására és fedésére szolgáltak. Kovács Éva divatjukat végső soron a bizánci császári díszöltözékből vezeti le.[34] Ilyen díszlemezt számos korabeli ábrázoláson is találunk, rombusz alakút Szent Katalin ruháján a báti mester képén, rozetta alakút József köpenyén a kassai Szent Erzsébet-templom Mária látogatása oltár Krisztus születése festményén. Díszes kapocs fogja össze a krumlovi Madonna köpenyét (Bécs, Kunsthist. Mus.),[35] a Vyšši Brod-i Madonnáét (Prága, Narodni Gal.),[36] Szent Flórián szobrán levőt (Stift St. Florian),[37] Szent Vencelét (Prága, Szent Vitus-székesegyház),[38] valamint több apostol ruháját (Stockholm, Hist. Mus.).[39]

Technikai szempontból legkidolgozottabb az ezüstcsésze, amely Sinka mester halála után is készíthetett, mindenesetre az alján levő karcolások hosszabb használatra utalnak (5. kép). A múlt században Hampel József Kárász Géza szegedi gyűjteményében talált hasonló csészt, ennek azonban nem akadtam a nyomára.[40] A csésze egyszerű, díszítetlen formája révén az ernesztháziakkal hozható kapcsolatba. Domanovszky Sándor tévesen Sinka mester kincséhez sorol egy kerek ezüst ruhakapcsot, amit átvesz Kovács Éva is.[41]

A kincslelet préselt ruhaveretét a tehetősebb rétegek számára elérhető, nagy mennyiségben készített tömegárut képviselik, amelyek a reprezentációra ügyelő előke-



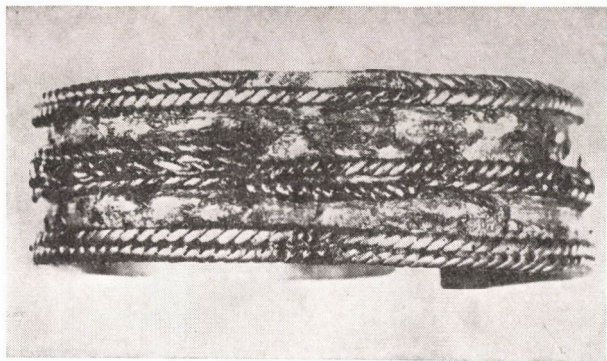
7. Kiskunhalas-Fehértó: ezüst díszveret töredéke. Magyar Nemzeti Múzeum



8. Kiskunhalas-Fehértó: ezüst ruhakapocspár. Magyar Nemzeti Múzeum

lők ízlését tükrözik. Az együttes elrejtője talán Sinka mester egyik leszármazottja, földbe kerülését a 14. század végére, esetleg a 15. század elejére tesszük. 14. századi gótikus betűformát mutatnak az ezüstgyűrűk (6. kép), de a nőalakos veret készíthetett a 15. század elején is. Jelentékeny személyre utal az együttes P betűs pecsétnyomója.

Korban hasonló a *Kelebián* talált kincslelet, amely közel száz tárgyból áll. A minőségében elég vegyes képet mutató együttes vizsgálatánál szembetűnik, hogy kizárólag a viselettel összefüggő tárgyakból áll. Kőhegyi Mihály a kopottságukból kiindulva a korai csoportba sorolja az öntött karpereceket (9. kép), az oroszlanos vereteket és az öntött rozettás boglárt.[42] Kiváló mesterkézről vallanak a préselt lemezek, verőtövek precíz munka. A töredékes öntött rozettás veret és a préselt lemezek rokonsága azt mutatja, hogy az öntőmintát pré-



9. Kelebia: ezüst karperecpár (Kőhegyi M. nyomán). Baja, Türr István Múzeum

selésre is használták. A karperec hanyag javítása, a csillag alakú csat és a téglalap alakú poncolt lemez (10. kép) kisebb tudású mesterre utal.

A préselt veretek nagy száma rokonítja a kincset a Kiskunhalas-fehértóiival. A kelebiai töredékes, öntött rozettás korong hasonmását megtaláljuk a fehértoi és a Kiskunhalas-bodoglárpusztai kincsben is. A fehértoi emberfejű, madártestű lényt ábrázoló ruhakapcsot párhuzamba állíthatjuk a kelebiai griffes lemezzel. Hasonlókat karéjban hárpiaát bemutató veretet látunk az opolei, 14. század közepi kincsben, amelyben hat, azonos préselötön készült veret díszít egy övet (Wrocław, Sziléziai Múzeum)[43], a csuti temető 39. sírjában,[44] valamint Kecskemét környéki temetőben.[45] A kelebiai oroszlános veretekkel mutat rokonságot a benei temető I.I. sírjából származó oroszlános övveret.[46] Csillaggal, nyíllal

virággal vagy leveles rozettával díszített, ruhán viselt lemezek igen népszerűek voltak, amint azt a sírokból előkerülő leletek mutatják. Kecskemét környéke,[47] Ducó,[48] Szabadka–Hidas,[49] Csut,[50] Szeged–Öttömös,[51] Salgótarján,[52] Sárospatak[53] középkori temetői bizonyítják ezt.

Az ernesztházi lelethez való közelségét mutatja a láncos-csüngős hajkarika, azzal az eltéréssel, hogy a kelebiai csüngődisz kúpos és vésett díszítésű, míg az ernesztházi gúlás és filigránnal díszített. Ennek a hajkarikatípusnak a déli területekhez való szoros kötődésére utal a Szerbiában talált hasonló kúpos, filigrándíszes, láncos hajkarika vagy fülbevaló (a dobricai lelet a belgrádi Nemzeti Múzeumban).[54] Bár ez a munka sokkal finomabb, és időben megelőzi az ernesztházi; típusában rokonságot mutat. A kelebiai díszes liliumvégződésű csatnak is Ernésztházán találjuk rokonát, noha az egyszerűbb kivitelű. A csatot nem használhatták öv kapcsolására, mivel a csattüskére címeres lemezt forrasztottak. Inkább a fermail típusú kapocs díszes változatáról van szó.

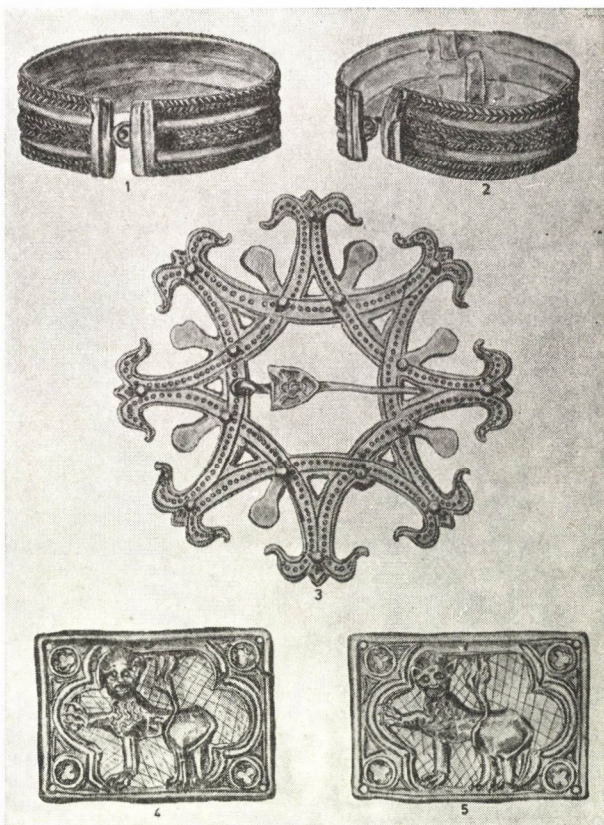
Az ornamentális veretek és csüngők mintakincse széles körben elterjedt más műfajokban is, viszonylíthatjuk a vasművesség termékeiben (pl. a lapispataki templom szentségházajtóján)[55] vagy a káposztafalvai láda veretein.[56] A rozettákból kialakított díszkorong nemcsak ruhára varrva jelenik meg, hanem a hajba is tűzték, vagy a haj leszorítására szolgáló pántra erősítették. Így látjuk egy Brügge-i Madonna képen.[57]

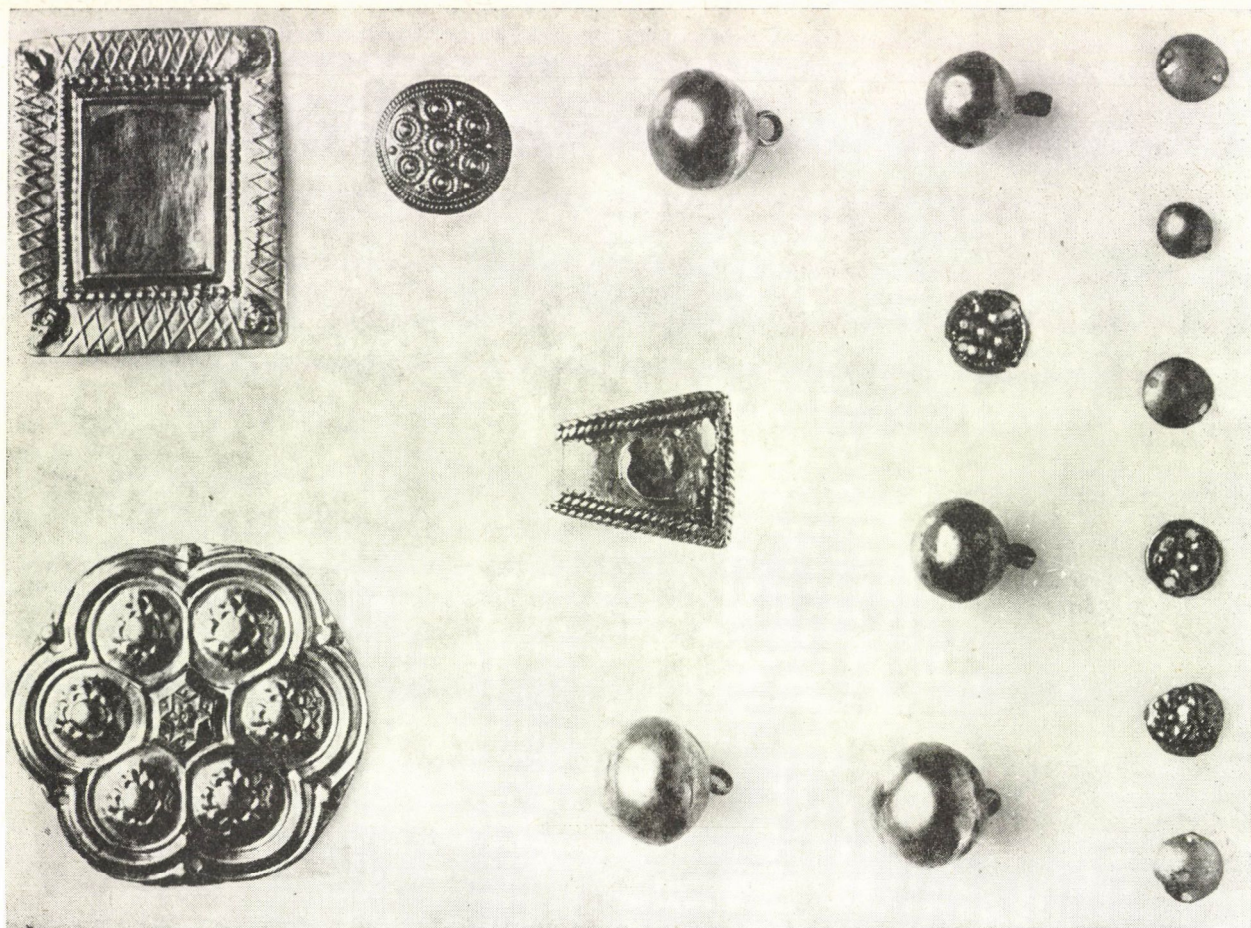
A kincs ezüst pitykéi és gombjai a korabeli öltözet szoros tartozékai voltak, amelyekből számos példány került elő temetőkben, de ismerjük kortárs ábrázolásokon is.[58]

A leletegyüttes keltezését megkönnyíti a griffes veret felirata: ARMELLA CONSORTIS PAULI BANI DEM. Kőhegyi Mihálynak sikerült megtalálni a karperecek tulajdonosát Garai Pál macsói bán felesége, Kós asszony,



10. Kelebia: karperecpár, díszcsat, ezüst díszveretek (Kőhegyi M. nyomán). Baja, Türr István Múzeum





11. Kiskunhalas-Bodoglárpusztai, lelet. Magyar Nemzeti Múzeum

Nekcsei Demeter lánya személyében.[59] Pál bán a 14. század első felében sokszor előfordul okleveleinkben, fényes karriert futott be. 1301-ben pozsegi várnagy, aki átadja Károly Róbertnek a várat. 1304-ben a cseh hadjáratban vesz részt és megsebesül. 1312-ben lesz macsói bán, majd 1318-ban Bodrog megye főispánja, 1322-ben emellett Szerém, Valkó megye főispánja. Ezután az udvarba kerül, 1332–36 között a királyné udvarbírája. 1334-től 1348-ig királynéi tárnokmester, halálának idejét 1348 és 1350 közé tehetjük.[60]

A feliratos korongok így 1312 és 1332 között készülhettek, azonban a többi tárgy Kós asszony korábbi ékszerre is lehet, esetleg más családtagé. Több helyről gyűlt össze a jelenlegi együttes, ezt mutatja a sokfajta garnitúrahoz tartozó gomb, pityke, veret. Hosszú használatra utal a többszörös javítás, átalakítás az egyes tárgyakon, s a készítő mesternél jóval képzetlenebb volt az, aki a javításokat elvégezte. Összességében gazdag, főúri rangú tulajdonos mindennapos viseleti tárgyait ismerjük meg a kincsből, a sok javítás miatt több évtizedes eltulajdással is számolhatunk a készítés és az elrejtés között.

A Kiskunhalas-bodoglárpusztai kincslelet tárgyi anyagban jóval szerényebb, pénzüssége azonban tekintélyes mennyiségű. A kincs ezüstpitykéi egy kivétellel egyszerűbbek, nem olyan díszesek, mint a kelebiaiak (11. kép). Viseletje azonos korból származó, de öltözetére kevesebb figyelmet fordító vagy arra kevésbé áldozni tudó személy volt. Az ilyen ezüstgombok, pitykék egészen a 19. századig a nemesi és a paraszti öltözködés tartozékai voltak. Általában két félgömb alakúra préselt lemezből forrasztották össze, a forrasztás helyét sodronnyal takarva el. Díszesebb példányai áttört, filigrános változatban készültek. Pitykék készítésére alkalmas negatív mintát találunk a

verseci (több méretűt is),[61] a monostorszegi[62] és a budapesti veretővön.[63] Számos hasonló pityke került elő sírokból: Kaszaper,[64] Csut,[65] Ágasegyháza,[66] Mezőkovácsháza[67] középkori temetőiből. Az általános díszítőkedvet, ízlést mutatják az ágasegyházi változatos mintájú ezüstgombok, amelyeknek egyszerűbb formáit megtaláljuk a bodoglárpusztai együttesben. A kincs rozettás lemeze talán a legdíszesebb, párja megvan Kiss kunhalas-Fehértón, az Albestiből (Románia) származó (12. kép) ezüstveretben vagy a Nemzeti Múzeum ismeretlen helyről származó lemezében (13. kép).[68]

Érdekes darab a téglalap alakú vastag ezüstlemez, amely talán tükrör lehetett. A lemezre rakódott ragacsos anyag azt bizonyítja, hogy valamit ráerősítettek. Ha valóban tükrör volt, akkor a kevés korai tükrök egyike. Kerek tükröket Szabó Kálmán is talált egy ágasegyházi sírban, amit bőrre ragasztottak.[69] Kis méretük miatt a fémveretekhez hasonló díszítő, fényvisszaverő szerepük lehetett. Mellen viselve babonás jelentőségével is számolhatunk, amire utalnak a bodoglárpusztai lemez sarkain befelé forduló emberfejek. A maszkok mintája megtalálható a verseci veretővön.

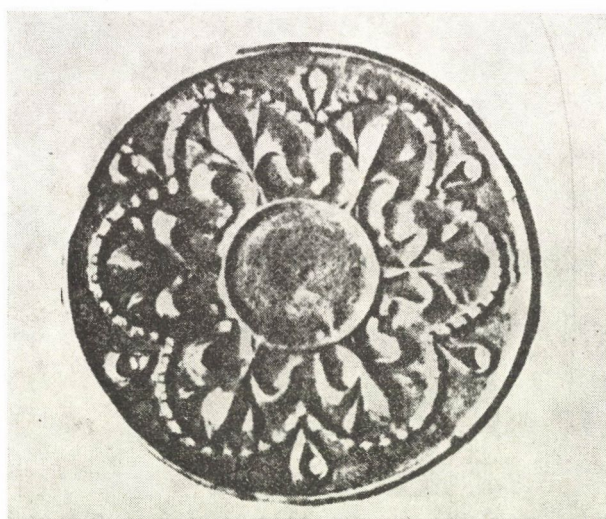
Ebben és az előző kincsekben előforduló kisebb-nagyobb díszlemez a 14. századi viselet kedvelt és igen elterjedt ékszerei. Egyik leggyakrabban idézett emléke a sarneni (Svájc) Szent András-kolostorban őrzött ún. Ágnes-ruha. III. András felesége, Habsburg Ágnes megözvegyülve előbb Bécsbe, majd szülei halála után Königsfeldenbe vonult vissza.[70] Számos kincset magával vitt (pl. férje diptichonját, melyet ma a berni Történeti Múzeumban őriznek), ruhákat, ékszereket. Jó kapcsolatai voltak az engelbergi kolostorral, amelynek ajánlkozta esküvői ruháját és főkötőjét. A kolostor lakói



12. Albestiből (Románia) származó díszveret. Magyar Nemzeti Múzeum

a 17. században Sarnenbe költöztek, ekkor hozták az apácák magukkal az Ágnes-ruhát, amelyből egy gyermek Jézus szobornak varrtak ruhát és egy antependiumnak szegélyt. A több mint 1300 ezüst és aranyozott ezüst szobrocska, betű, veret, ptyke nagyobb része a 14–15. században került rá, de vannak még későbbiek is. Közülük Ágneshez bizonyára csak kevés köthető, a többség későbbi ajándékozások eredménye.

Rozettás veretekkel nemcsak főúri ruhákat díszítettek, hanem egyházi ornátusokat, oltárterítőket is. Egy díszes középkori humerálét őriz a gdanski Mária-templom, piros, arannyal átszőtt selyemből vastag arany szegéllyel, rozettás aranyozott ezüst veretekkel, zománcozott betűkkel[71]; egy másik humerálét ugyanitt levéldíszes aranyozott ezüstveretek díszítenek.[72] Egy gyöngyhímzéses, 14. század közepi alsószász oltártakaró szegélyét díszítik ezüst veretek, az egykori öt darabból csak egy maradt meg, Krisztus születése jelenetével (Halberstadt, Dómkincstár).[73] Ugyanitt őrznek egy másik antependiumot, amelyet Mária koronázása hímzett jelenete díszít. Az angyal és Mária ruháján, glóriáján négy-



13. Ismeretlen helyről származó díszlemez, Magyar Nemzeti Múzeum

karéjos és kerek, levél alakú veretek vannak felerősítve.[74] Filigrános csillagok, virágok, fémfliitterek díszítettek két gazdag mitrát a 13. és 14. századból.[75] A korabeli magyar főpapi mitrák közül Bornemissza Pál győri püspöké és Gyulai Farkas zágrábi püspöké maradt az utókorra (mindkettő későbbi tulajdonosa és átalakítója nevét viseli). Az előbbi gyöngyhímzéses, drágakövei leveles-karmos foglalatúak, későbbi zomáccímerrel díszített.[76] A másik valószínűleg I. Lajos király ajándéka az 1350–70 közötti időből. Művészi kivitelű leveles-rozettás köcsökraival, technikai kivitelével az Anjou-kori koronákkal és votívkép-keretekkel tart rokonságot.[77] A berlini múzeum is őriz egy 1400 körüli gyöngyhímzéses, fémlapokkal ékes mitrát (Staatliche Museen Preuss. Kulturbesitz). Az angyali üdvözlés és Mária megkoronázása jelenetén aranyozott ezüst csillagok, levelek láthatók, s az egész felül makkok sora kereteli.[78]

Údvari körökben Európa-szerte elterjedt a kabátok, ruhák ezüstlapocskákkal való borításának divatja. A burgund udvarban egy ruha ujjához 7500 felvarrható dísz kellett: gyűrű, szív, levél, betű, állat, szerelmi jelvény, párok figurái.[79]

Ezekkel a fémlapokkal azonos technikával készültek a brakteáták, amiket elértéktelenedésük után varrtak fel, vagy nyakra fűztek. Ezek a pénzérmék vékony lemezből készültek, ezért csak az egyik oldalára vertek képet. A 12. századtól kezdve főleg Németországban használták, majd elterjedt a Felső-Duna vidéken, Magyarországon, Skandináviában is. Eleinte felirattal verték, ami a verető helyre és úrra utal, később értelmetlenné vált az írás, és el is maradt. Művészi kivitel tekintetében a 12. századi német veretek vezetnek, amelyeken trónoló király, lovas, egyházi alakja láthatók (pl. Burkhard fuldai apát 1169–1176 között vert érmei, Burchard I. von Mansfeld lovasképe 1183 és 1220 között, Wichmann magdeburgi érsek 1152–1191 közötti verete).[80] Természetesen az egyszerűbb ábrázolások — madár, oroszlán, városkép — sokkal gyakoribbak voltak. Az ilyen fémfliitterek, brakteáták, veretek ruhára varrása egyes területeken (India, Közép-Ázsia, Balkán, cigány népviselet) a mai napig fennmaradt, a népi hagyomány és folklór őrizte meg a divatját.

Ezeknek a fémvereteknek sajátos típusa a zárandokjelvény. Funkciója hasonló volt, kalapra, kabátra tűzték, s viselőjük jámbor zárandokútjait igazolta. Ábrázolásuk a zárandokhely szentjeihez kötődnek, pl. Háromkirályokat ábrázoló jelvényt a kölni dómban levő Háromkirályok-erekye tiszteletére készítettek, Maastrichtben Szent Servatiust ábrázolták püspöki ornátusban, vagy ismert Brüsszel védőszentjének, Szent Gudulanak zárandokjelvény-öntőmintája.[81] E jelvények segítségével meghatározhatjuk az egyes zárandokhelyek látogatottságát és hatókörük kiterjedését. Előfordul azonban, hogy egy búcsújáróhelyen más erekyére utaló jelvényeket is árusítanak, pl. a forgalmasabb európai zárandokhelyeken jeruzsálemi szent helyek jelvényeit, így tették egyszerűbbé azok beszerzését. Ezért az egyes jelvények készítése helyét óvatosan kell elbírálni. Szép sorozatuk látható a párizsi Musée Cluny gyűjteményében, a középkori Szajnaparti árusok kiselejtezett darabjaiból.

Visszatérve a bodoglárpusztai kincshez, megállapíthatjuk, hogy a tárgyi anyaghoz képest meglepően nagy a pénzben elrejtett érték. Az eredeti 2312 éremből csak kis töredék, 106 db jutott a Nemzeti Múzeumba. Ennek nagy többsége Zsigmond-kori (90 db) ezüstpénz, továbbá szörényi báni pénz (15 db) és egy havasalföldi érem.[82]

A kincs elrejtője vagyonát inkább pénzben halmozta fel, viseleti darabjai átlagos nemesi igényt mutatnak.

Az emléktárgy sokféleségét és mennyiségét tekintve az egyik leggazdagabb kincsünk a körmendi. A nagyszámú veret, gyűrű, gomb, kereszt, edény és pénz tulajdonosart egy nagyobb közösségben kereshetjük. Az erekyetartó keresztet és a Sigillum Fratris Timothei feliratú pecsétlő arra mutat, hogy egyházi személyekhez kapcsolódtak a tárgyak. Vattai Erzsébet a körmendi kolostor lakóit tartja tulajdonosuknak.[83] Körmendet 1238-ban említ oklevél először mint falut (villa), IV. Bélától 1244-ben kap kiváltságlevelet.[84] A 13. századtól kezdve fontos mezőváros, kereskedelmi csomópont. A körmendi kereskedők



14. Körmendi köcsög, Magyar Nemzeti Múzeum

Vas és Zala megyében mentesülnek a vámfizetés alól, majd II. Ulászló 1497-ben ezt a kiváltságot kiterjeszti az egész országra.[85] 1291-ben Ágoston-rendi remeték laknak a kolostorban, betelepedésük idejét nem ismerjük. Bakócz Tamás veszi el tőlük a rendházat, és engedélyt kap a pápától, hogy obszerváns ferenceseknek adja át, azonban halála megakadályozza az épület helyreállítását, és így 1524-ben a ferencesek eltávoznak Körmendről.[86] Már a 13. században említik a helység castrumát és tornyát, a 15. század végén a Szent Erzsébet-templomot és iskolát.[87] 1491–1526 között Körmend adójegyzékében 640 család szerepel.[88] A kincset az Ágoston-rendi kolostor megszűnésekor vagy 1524-ben az obszerváns ferencesek távozásakor rejthették el.

Az együttes legjelentősebb részét az ezüstedények alkotják. A belül aranyozott öblös köcsög rendeltetését tekintve talán szenteltvíz tartására szolgált (14. kép). Az Ave Maria kezdetű hibás felirata nemcsak a vésnők, hanem a készítettő hiányos tudását is bizonyítja.

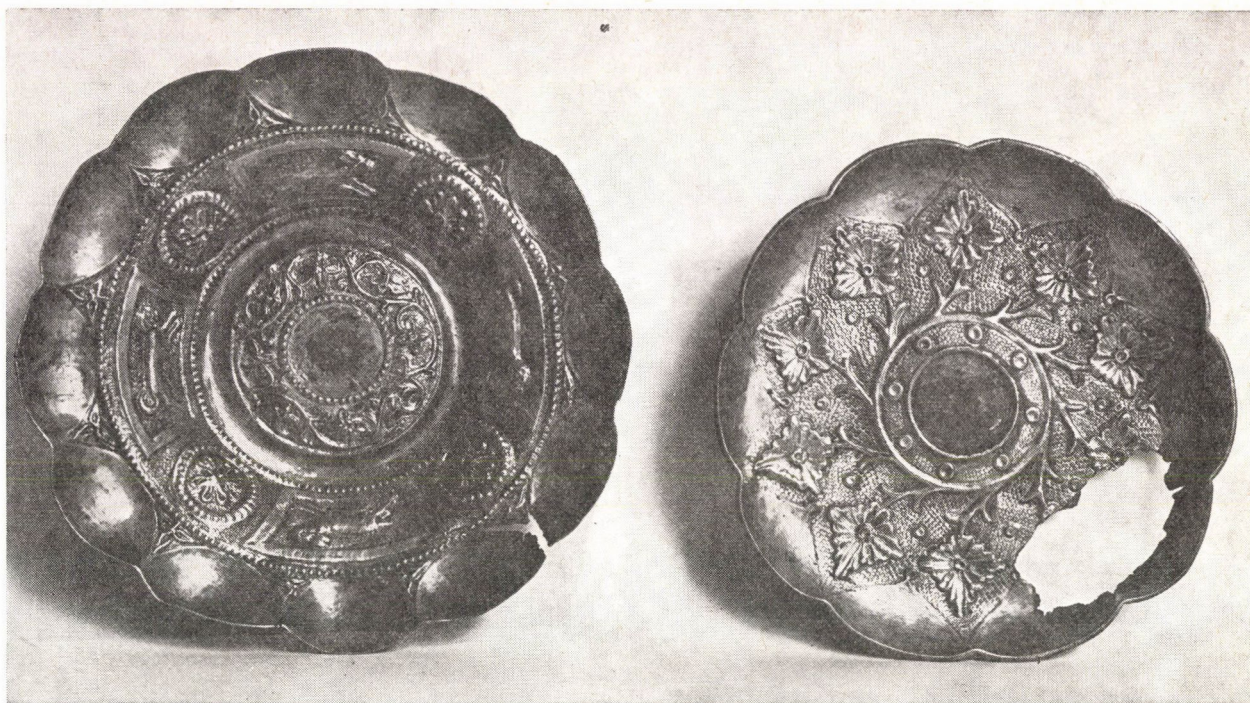
A csészéket, amelyekből eredetileg öt darab volt — három nagyobb és két kisebb —, inkább a szerzetesek használták étkezéskor, talán ünnepélyes alkalmakkor, mintsem a szertartásokon. A legegyszerűbb formájú csésze felfüggeszthető, karikával ellátott, amely az övre akasztható népvándorlás kori csészék (Szilágysomlyó II. kincs, Nagyszentmiklós 9., 10., 20., 21. csészék),[89] vagy a román kori Agnus Dei-csésze[90] kései példánya (15. kép). A középső korong vésett fiatal kürtös lovasalakja és a hat árkád állatfigurája képzett mester munkája, a kompozíció háttére rácsosított mintájú. A felirátán szereplő Szent János és a Háromkirályok neve a decemberi János-napi ivással függhet össze. Szent János kelyhének gyógyító hatását nevének megjelölésével próbálták átruházni a csészére. A Háromkirályok neve könyörgéssel együtt templomajtókon gyakori a 14. században, amit a rudabányai és a leleszi vasajtók bizonyítanak.[91]

A többi három csésze gazdagabb és változatosabb tagolású, a tizkaréjos lapos, szőlőleveles díszű formai rokonságot mutat az ernestházi csészével (24. kép). Öblösebb a tölgyfaágak között futó állatokkal díszített csésze (16. kép). Ennek fenekén található két bélyegzés, amely közül az egyik felismerhetetlen, a másik A betű. Kérdéses, hogy értelmezhetjük-e ötvösjegyként vagy városi ellenőrzőjegyként. Nehezen képzelhetjük el, hogy a 14. század második felében kialakult a városi céhrendszerre utaló bélyegzési és ellenőrzési rendszer. Inkább tulajdonosi jegynek foghatjuk fel a beütött betűt. Mesterjegy vagy városi jegy csak jóval később jelentkezik a magyarországi gyakorlatban. A legdíszesebb csésze 12 karéjjal tagolt, belsejében keretelt futó állatok és virágos ágak váltakoznak (15. kép).

Ennek az edényfajtának (scutella) a közkedveltségét mutatja, hogy több középkori kincsletünkben előfordul: egyszerű ezüstcsésze Szabadbattyánban, Ernestháza két különböző darab. A Temeskutason talált ezüstcsésze peremét vékony vonalazás díszíti, közepén kerek hatkörös rozetta.[92] A temesvári múzeum anyagából ismerünk egy oroszlános csészét, amelynek alján hatkaréjos keretben rovátkolt alapon oroszlán ábráját domborították. Körülötte gyöngyör, a csésze oldalán díszes indás keretben három-három hatszirmú virág és leveles ág vál-



15. Körmendi csészék, Magyar Nemzeti Múzeum



16. Körmendi csészék, Magyar Nemzeti Múzeum

takozik.[93] A gótikus és reneszánsz stílusú edényeket egyaránt tartalmazó radnai kincsben is találunk egy aranyozott ezüstcsészét, amelyet 14 csavart hólyag — felváltva poncolt és sima — díszít.[94]

A körmendi csészékkel rokon, de még pompásabb edényeket őriz a zürichi Schweizerisches Landesmuseum, ahová 1899—1900-ban kerültek a sarneni kolostorból.[95] A három csésze megközelítően egyenlő nagyságú (átm. 17—17,5 cm, mag. 5 cm). Az első nyeles, domborított csésze oldalát a körmendi tálkához (CIM. SEC. II. V. 7.) hasonló, tíz íves hólyag díszíti, ezen belül dús virágornamentika kapott helyet. Középrészén virágos-indás ág vesz körül egy kis középkori öntött városmodellt. A toronyból, várból, kápolnából, házacskákból álló kis szobor valószínűleg gyertya tartására is szolgált. Háromkaréjos nyelén Szent János evangélista zománcos mellképe van.[96]

A második csésze 1 cm magas áttört mérműves talpon áll, szélén 12 ovális hólyag, alján szőlőleveles díszítmény, benne utólag elhelyezett sólymot ábrázoló korong.[96a]

A harmadik csésze oldalán erősen kidomborodó szőlőágak futnak körbe, alján 17. századi Mária-korong. Nyele háromkaréjos, rajta címer nyíllal átlőtt farkassal és három koronával.

A sarneni csészéket Durrer 14. századi svájci munkának tartja, és a címer alapján a Wolfenschiessen lovagi nemzetséggel hozza kapcsolatba. Engelberg kolostorának egyik apátja, Wilhelm (1331—1347) e nemzetség tagja volt.[97] B. Oberschall Magda feltételezi, hogy Ágnes királynétől származnak az edények, és magyarországi eredetűek.[98] Ebben az esetben már a 13. század végén el kellett volna készülniük, amit nehéz lenne bizonyítani. Bár mutatnak rokonságot a körmendi csészékkel, ezt inkább a dívatos minták és sablonok nyomán elterjedt általános 14. századi formakincsnek köszönhetik.

Valamivel későbbi, a 15. század utolsó harmadából való a lüneburgi kincs három díszes csészéje, mely szintén hólyagos szélű, középen figurával vagy címerrel.[99]

E középkori edényfajta nagy népszerűségét mutatja, hogy Európa-szerte megtaláljuk a szerényebb nemesi konyhafelszereléstől kezdve a leggazdagabb udvarok használati eszközéig. Az ernestházi és a körmendi csé-

székkel rokon Gorno Orizari nevű faluban (Macedónia) talált ezüstcsésze, melyet lábra emelve serlegként használtak. Oldalán tíz hólyagos domborítás, köztük apró gömbök. Közepét külön beleerősített oroszlanos medallion díszíti.[100]

Kissé más formájú a szerbiai Temskából származó ezüstdálka (Belgrád, Néprajzi Múzeum). Ovális, 18 gerezdes alakja a népvándorlás kori (Nagyszentmiklós 8. sz. szilke) emlékeket idéz.[101]

A körmendi együttes 12 gyűrűjéből tizet sikerült azonosítani (17. kép). Változatos képet mutatnak: geometrikus, állatalakos, kettős keresztes és gótikus majuszkulák egyaránt található köztük. Valamennyi vésett és alkalmas pecsételésre is. Két ezüstgyűrűn és az egyetlen tőlük eltérő anyagú (kő vagy csont) gyűrűn (18. kép) olvasható felirat. S NICOLAI feliratot visel a közepén gyöngykörben sást ábrázoló gyűrű, MARIA HILF olvasható egy díszes A betűt körülvevő vésetben végül gótikus minuszkulák találhatók a csont(?)gyűrű vésett madárfeje körül.

Ma már nyoma veszett a kincshez tartozó 42 db ezüstdombnak, a 21 aranyozott és 21 apró félgombnak. Csupán kettő van meg a több mint 70 aranyozott ezüst díszlemezéből, amelyek lilomos koronát ábrázolnak (19. kép).

Az együttesben két mellkereszt található. Az egyik csuklós szerkezetű, préselt elő- és hátlapból álló ezüst ereklyetartó kereszt, szárai nagyméretű háromkaréjban végződnek, amely vésett díszű (20. kép). A román kori kijevi típusú ereklyetartó mellkeresztek késői leszármazottja azzal az eltéréssel, hogy a szárvégek medalliondísz helyett a karéjba indadísz került, és öntött korpusza a devotio moderna fájdalmas Krisztus-képét tükrözi. Ágyékkendős Krisztusának feje előrehanyatlik, halott testtartású. A másik aranyozott bronz feszület Krisztus keresztfájának mint az élet fájának a felfogását tükrözi; bimbózó és a száraiban lilomokban végződő, INRI felirattal ellátott kereszt.

Ugyancsak a kincshez tartozott egy INRI vésetű fehér kristálykő. Valószínűleg egy kereszt szárát díszítette, ilyen példákat ismerünk korábbiakról is, pl. egy, a 12. század második feléből származó körmeneti keresztlen Szege-den.[102] A hegyikristály kedvelését azzal magyarázhatjuk, hogy a minden anyagnak, ásványnak szimbolikus jelentőséget tulajdonító középkori ember szerint a villám



17. Körмени gyűrűk, Magyar Nemzeti Múzeum



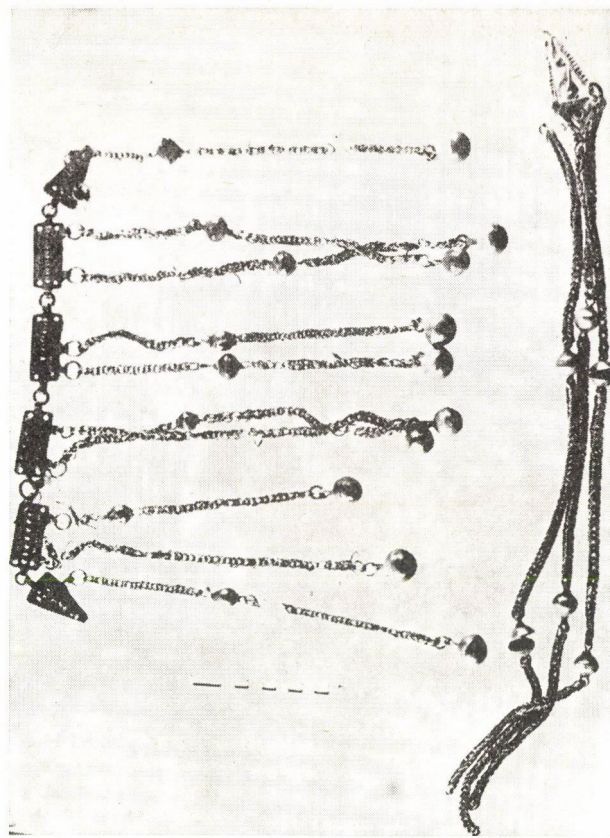
18. Körмени gyűrű, Magyar Nemzeti Múzeum

által létrejött kristály az égi fényt közvetíti a földre. A keresztszárakat díszítő hegyikristály gyakori a 11. század díszes crux gemmatain (Thephanu-kereszt Essen, Münster; Birodalmi kereszt Bécs, Schatzkammer; Herimann-kereszt Köln, Diözesanmuseum), [103] s ezeknek szé-
rényebb, egyszerűbb változatát képviselik a már említett szegedi kereszt, a nagyváradi kereszttródeék, [104] a Nemzeti Múzeum lotharingiai eredetű, régi múzeumi



19. Körмени díszeretek, Magyar Nemzeti Múzeum

20. Körмени kereszték, Magyar Nemzeti Múzeum



21. Ernesztházi ékszerek. Temesvár, Bánát Múzeum

anyagból származó keresztje[105] és a balatonfüredi, bizánci származású körmeneti kereszt.[106]

A kincsegyüttes jelentős értéket képviselt eredeti nagyságában. Több mint 300 ezüstpénz is előkerült vele, néhány III. Endre-kori, többségében Károly Róbert, I. Lajos és Mária királynő veretei, amelyek sajnos már nem azonosíthatók. A kincs összetételének érdekessége, hogy az edények száma megnövekedett az előzőkéhez képest. Ez azt mutatja, hogy az öltözék kiegészítő elemei mellett nagyobb figyelmet szenteltek az otthon felszerelésének, és megbecsülték a környezetükhöz szorosan hozzátartozó tárgyakat is. Ugyanakkor azt is bizonyítják, hogy nem volt különbség a főúri és tehetősebb főpapi rétegek vagyontárgyai között, ugyanúgy vetették zálogba egyházi személyek is saját használati tárgyaikat, öveket, kanalakat, kupákat, mint a világiak. Az értékképző jelleg miatt ezeket az eszközöket is inkább az anyagukból adódó érték, semmint esztétikai megfontolások alapján becsülték és védelmezték az ellenséggel szemben.

Más összefüggéseket mutat a dél-magyarországi Ernesztházán (Torontál m.) előkerült kincslelet. Sok láncos csüngődísz és hajkarikája azt a délies ízlést tükrözi, amely a bizánci hatás alatt álló balkáni ékszerviselet jellemzője. Nagyméretű, durva megmunkálású hajkarikája egy régies fülbevalótípus konzerválódását jelöli. A Kárpát-medencében a 9–11. században általánosan elterjedt hajkarika csüngős-láncos változatai a déli területeken makacsul élnek tovább a 14. századig.

Az ernesztházi kincs kis töredéke került a Nemzeti Múzeumba, többségét a temesvári múzeum vásárolta meg. Az előbbi helyre egy ezüst csüngős karika, csat, csésze, ereklyetartó kereszt, csüngődísz és egy szerb érem került, az utóbbi helyen jelenleg egy ezüstcsésze, láncos hajkarika és csüngős nyak- vagy fejdísz található (23. kép).[107]

Az együttes hatágú lilomos csatja nagy gömbdiszei miatt szíj átbújtatására alkalmatlan. A kelebiai csattal

állítható párhuzamba, szalagok átfűzésére vagy ruhacsatként használhatták, a fermail típusába tartozik e példány is. Kisebb-nagyobb gömbök díszítik a trapéz alakú csüngőt, amelyre láncokat függeszthettek. A gúla csüngős, láncos hajkarika közeli párját szintén Kelebián találjuk meg.

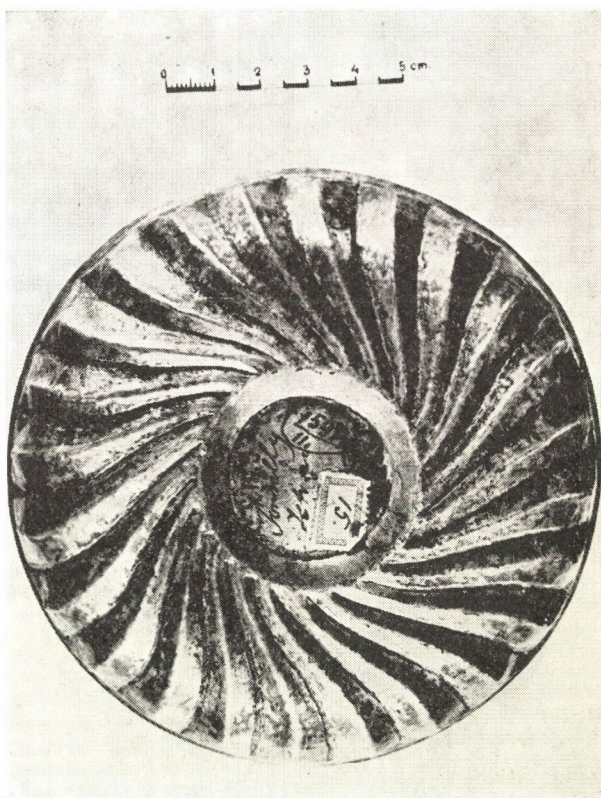
Mind díszítésében, mind ízlésében közeli rokontárgyakat ismerünk a Nemzeti Múzeumban.[108] Ebben a — talán brassói — együttesben számos hajkarika, láncos csüngő található, ugyanolyan gömbdísszel, mint az ernesztháziak. Ezek az apró ékszerek ruhát, haját, kendőt egyaránt ékesítettek. A brassói töredékesen megmaradt medálion párhuzama került elő egy jászódózsai 14. századi sírból.[109] Az ernesztházi kincssel közel egyidőben találta Dentán (Temes m.) egy ékszerleletet, de egy rövid közlésen kívül többet nem tudunk róla.[110] Két pár áttört ezüstkapsot, övtagokat, gömbdíszes ékszereket tartalmazott, amely közléje szerint az ernesztházi és brassói tárgyakkal rokon.

A két ernesztházi csésze különböző domborított díztésű, egyszerűbb a körmendi vagy kiskunhalasi edényeknél (22., 24. kép).

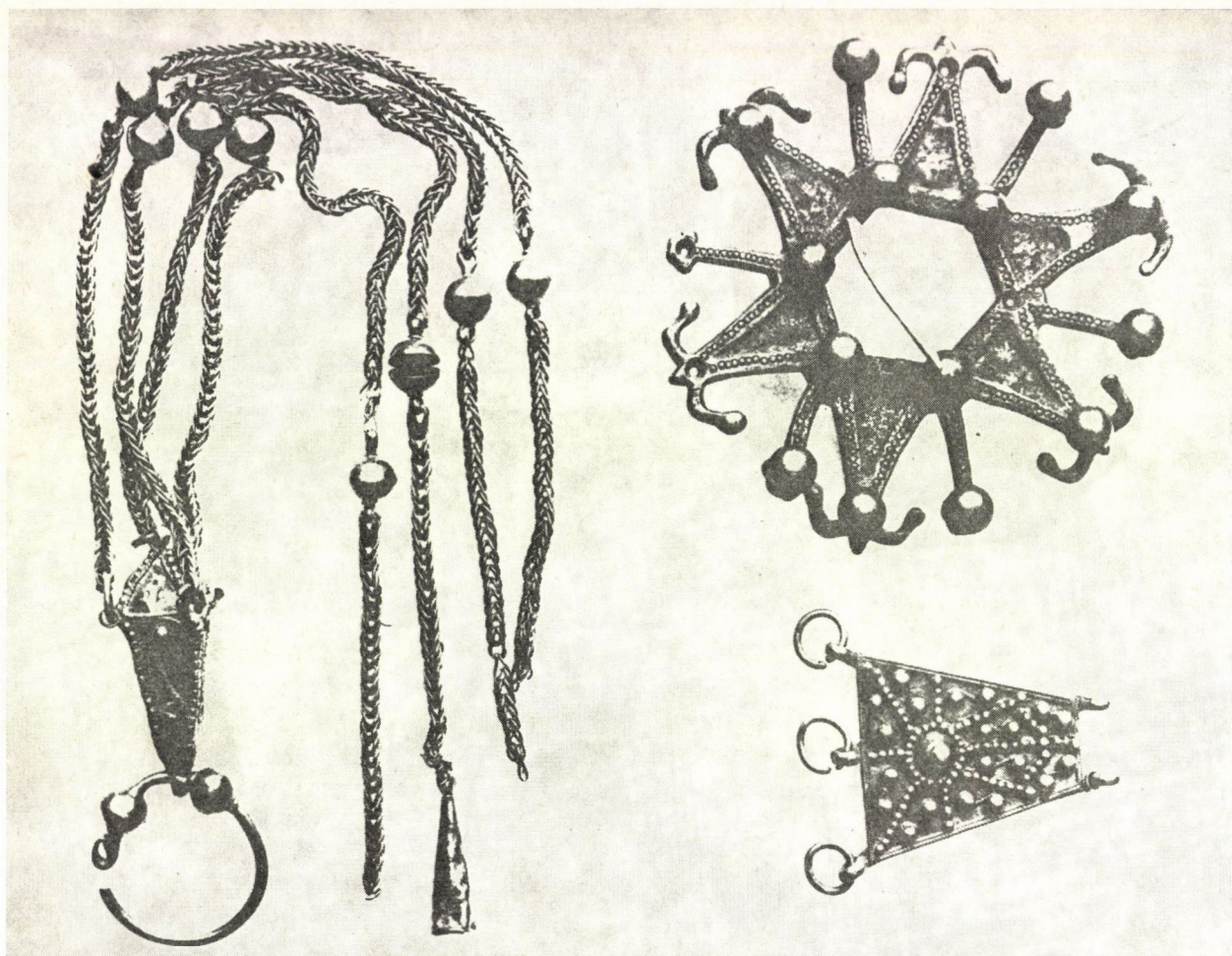
Utólag azonosíthatjuk az együttes ereklyetartó keresztjét. Szárai hármass karéjban végződnek, a körmendi keresztzhez hasonlóan, lapját indák díszítik, rajta öntött, kissé oldalra forduló Krisztus-test. Szárvégeit ékkő vagy üveg díszíthette, amire már csak a ragasztóanyag utal. Hozzá közeli, vésett növényi díszű ereklyetartó keresztet a Nemzeti Múzeum gyűjteményében találunk.[111]

Az ernesztházi kincs tulajdonosa nem főrangú, de jómódú nemes lehetett. A tárgyak zöme 14. századi, de elrejtésük a 15. században történhetett, talán a növekvő török veszéllyel és határmenti portyázásokkal magyarázhatjuk.

A Nagytállyán és Kerepesen lelt kincs két kiemelkedően szép 15. századi övet tartalmaz. Elképzelhető, hogy a nagytállyai övvel kisebb tárgyak vagy pénz is előkerültek, amelyek nem jutottak a múzeumba. Mindkét öv a széles, veretekkel díszített, a 15. században gyakori övtípus képviselője. A nagytállyai övcsat kerete nagyméretű,

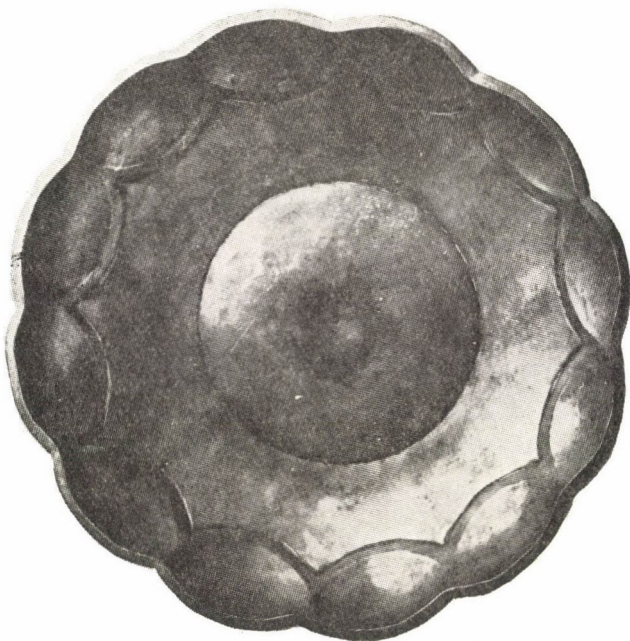


22. Ernesztházi csésze. Temesvár, Bánát Múzeum

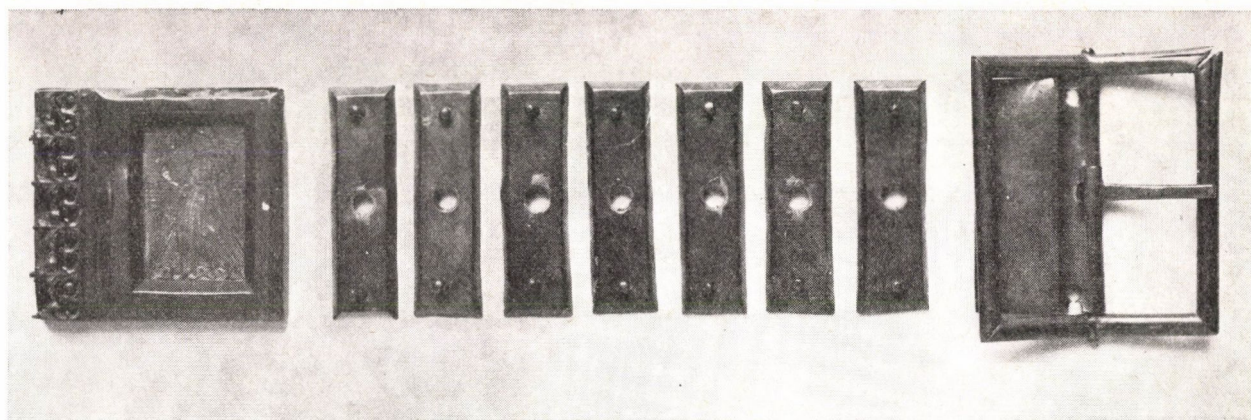


23. Ernesztházi díszcsat, csüngő, láncos hajkarika. Magyar Nemzeti Múzeum

szimmetrikus, melynek tengelyén mozog a csattúske (25. kép). Ez alapján rokona egy ismeretlen lelőhelyű ezüst övcsat a Nemzeti Múzeumban, [112], egy Tiszaújfalun talált pártáöv csatja, [113] valamint a ducói temetőből származó övcsat [114]. Ez a típus megjelenik már a 14. század második felében, de ekkor még nem gyakori, pl. találtak ilyeneket Visby tömegsírjaiban (1361), de az összes öveknek csak kis hányadát alkották. [115] A 15. században jelenik meg széles körben, s a 14. században divatos, csipőre engedett széles övet felváltja a derékra helyezett, hogy szorosan megkötve kiemelje a test vonalait. A képzőművészeti alkotások is tükrözik a korabeli divatváltást, amit látunk a Szt. Margit-szárnyasoltáron (1399) a dijoni Champol karthauzi kolostorból vagy a lübecki vártemplom balga szűzein (1406). [116] A csat veszt díszítéséből, háttérbe szorítja az öv maga. Divatba jön a rövid öv is, vége csak kissé lóg le az átbújtatás után, vagy hossza éppen a derék átmérőjének felel meg. Ilyen-nel találkozunk Pisanello kosztümrajzain. [117] A nagytályai csat és lyukvédők — nagyságukból adódóan — egy övhöz tartoztak. Az ilyen egyszerű téglalap alakú lyukvédők általában szögletes csatkerettel fordulnak elő. Közeli párhuzama a már említett budapesti öv lyukvédője, amely annyiban díszesebb, hogy gótikus növényornamenikát véstek rá. [118] E szögletes típus elterjedése annyira általános a 15. század első harmadában, hogy más támpontot kell keresni az öv származásának kiderítéséhez. Erre alkalmasnak látszik a nagytályai szíjvég sólymot tartó nőalakja, amelynek bő ruháját összefogó, derékon viselt öve éppen a teljes öv használati módját mutatja



24. Ernesztházi csésze. Magyar Nemzeti Múzeum



25. Nagytállya, díszöv. Magyar Nemzeti Múzeum

(26. kép). A solymászó hölgy legközelebbi rokon ábrázolását a cseh eredetű Braunschweigi vázlatkönyvben találjuk, [119] amely 1390 körül készült. Az előkelő hölgy nyaknál záródó, derékon összefogott ruhát visel. Alja hosszú, bő, köpenyének ujjá szűk. Kézfeje a nagytállyaihoz hasonlóan aránytalanul nagy. A nagytállyai rajz nem követi a bő szoknya általában V alakú redővetését, hanem a földön szabályos hullámokban terül szét. Hasonló sajátosságot figyelhetünk meg a cseh Őszövség-kézirat rajzaiban, a Mózes beszél a zsidókhoz jelenetben. [120] E rajzon kissé felületes, durvább az előadásmód, mint az előző vázlatkönyvben, s hasonló hibákat észlelhetünk, mint a nagytállyai lemezen (a kézfejnél).

A ruházat, a testtartás rokon felfogása figyelhető meg az ún. Batthyányi-nyereg elefántcsont faragványán. Eisler János a jeleneteket a Pisanello-kör rajzaival hozza kapcsolatba és 1435–1440 közé keltezi. [121] Ha nem is tételezzük fel összefüggést a vizsgált stíjvéggel, közös rajzi előképek felmerülhetnek.

Mind technikájában, mind stílusában igen közeli nőalakot találunk egy Drezdában őrzött vadászkésnyél borításán. [122] Az ezüstlemezre egy kutyát sétáltató hölgy képét véste a mester, hosszú, bő köpenye nyakánál szorosan összefogott, két karja kilátszik alóla, bő ujjú ruhája csuklóján összekötött, baretet visel, mint a nagytállyai lemezen. Itt is megtaláljuk az alak két oldalán elhelyezkedő virágos növényt. Elterést csak a háttérben látunk, a nagytállyain sima, míg a drezdai munkán rácsosozott. Kohlhaussen a vadászkésnyél nyelét nürnbergi munkának tartja a 15. század közepéből, [123] ezt az eredetet azonban nem érezzük elég bizonyítottnak.

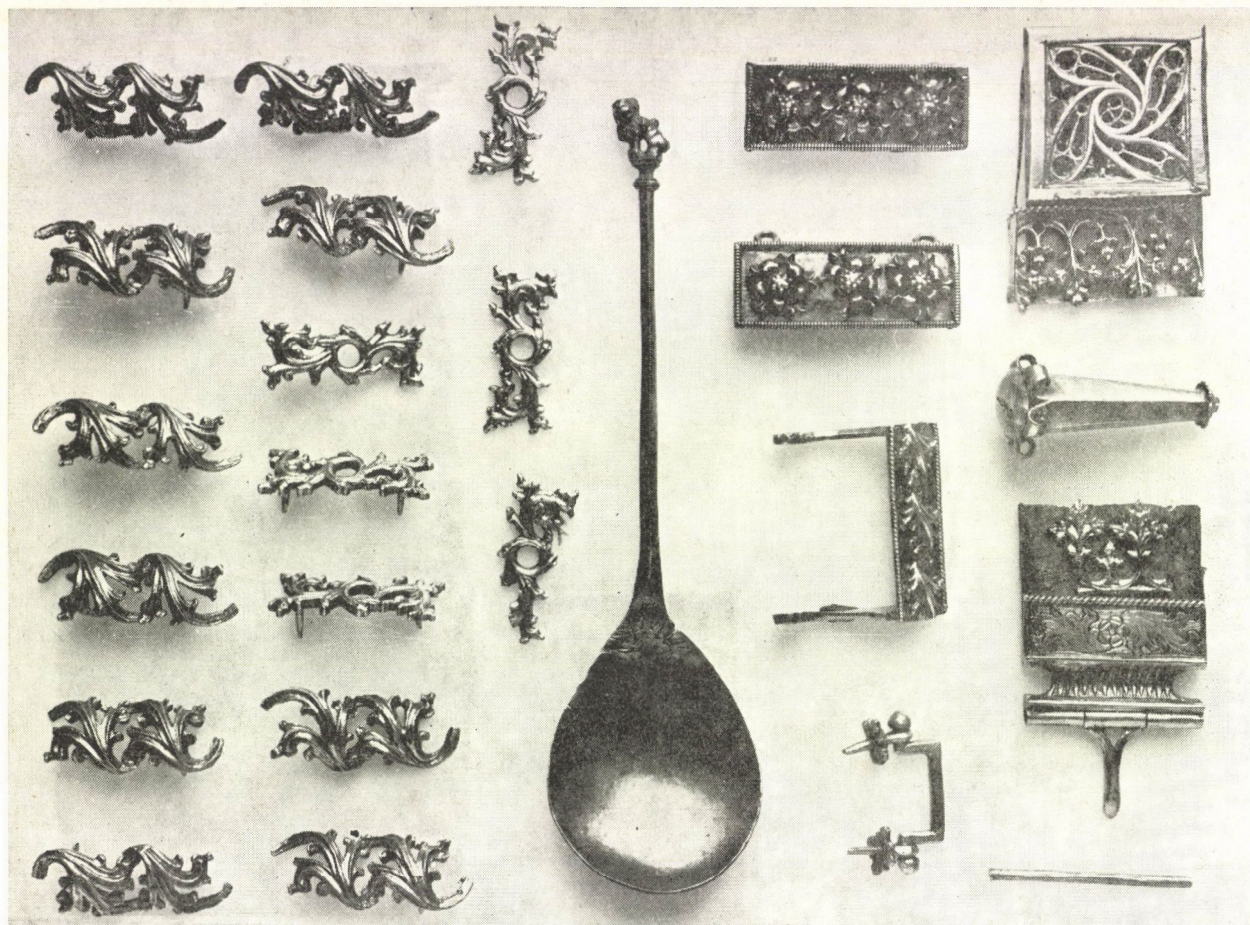


26. Nagytállya, stíjvég. Magyar Nemzeti Múzeum

Az előképek vizsgálatánál figyelmet kell szentelnünk a mintakönyveknek, amely egy műhely mintakincsének legfontosabb forrása. Felhasználási gyakorlata élesen elüt a reneszánsztól megjelenő vázlatkönyvtől, a középkori mintakönyv technikai segítséget nyújt az ábrázolandó témához, megszabja annak legfontosabb jellemzőit. A formai hagyományok tovább élése, illetve elterjedése a mintakönyveknek köszönhető. A minta (Muster, Modell, Similer, Exemplum) lényege, hogy formái jól körülhatároltak, félreérthetetlenek legyenek. Ezt szolgálta az a gyakorlat, hogy a megkopott vonalakat megújítják, amint azt Cennino Cennini is ajánlotta. [124] A kitűzött cél az volt, hogy a mintaképet a legtökéletesebb pontossággal tudják újraalkotni. Az így létrejött új mű, a replika nem azonos fokú a mai értelemben vett másolattal, az így bekövetkező értékcsökkenés gondolata fel sem merült. A replikák állandó megújítása legszembetűnőbb a kegytárgyak esetében, ahol az értéket nem az anyag, hanem az abban testet öltött szentség lényege képviseli, és az eredetihez való érintéssel ez a magasabb fokú érték átszáll a másolatra is. A régi mintaképek „modernizálásának” általános gyakorlata az volt, hogy divatos, korabeli ruhákba öltöztették a szereplőket (erre jó példa a Braunschweigi mintakönyv). Változatosságot eredményezett az is, hogy csak a főbb szereplők ikonográfiája volt kötött, környezetüket, az alkalmazott díszleteket szabadon variálhatták. Ezért egyes típusokat rögzítettek a mintakönyvben, pl. jelenetek a házas- vagy a papi életből, fiziológiai ábrázolások (Renner Kódex), bibliai jelenetek (Jacques Daliwe: Liber pictus 1400–1420 között), a hónap munkái (nápolyi mintakönyv 1370–1380 között New York, Pierpont Morgan Libr. M. s. 86), állatok (Pepysian kódex 1400 körül), bűvészjelenetek („libro degli anacoreti” Fairfax-Murray). [125] Kiváló terület volt sorozatok készítéséhez a játékkártyák műfaja, amely Németországban a 14. század utolsó harmadában válik kedvelté. Általában az összetartozó 4–4 szín alkotott egy sorozatot, pl. pajzsok, címerek, állatok, emberfejek négy-négy változatát.

Visszatérve a nagytállyai öv ábrázolásához, megállapíthatjuk, hogy kedvelt és gyakran megjelenített esemény volt a solymászás. A vadászaton a nők sólyommal vettek részt, valamennyi előkelő főúri körben elterjedt szórakozás volt. Így látjuk egy arrasi 1300 körüli kalendáriumban a solymászó hölgy alakját. A kisméretű rajz sodrott zsinórdíszes kerete az ötvösség hasonló megoldását juttatja eszünkbe. [126]

Szatirikus hangvételű az ún. Nőuralom-Mester (Weibmacht) Vadászat kakukkal című metszete (München, Nat. Bibl.). A számaron ülő nő zárt nyakú, derékban övvel összefogott, deréktól bő rendőkben leomló ruhát visel, fején baret. Jobbjával porázon négy majmot húz maga mögött, baljában sólyom helyett kakukkot tart. Előtte négy díszes öltözetű, ördögfülekkel felruházott férfi lépked. J. Frank szerint a kölni vagy ennek környékén



27. A kerepesi kincslet. Magyar Nemzeti Múzeum

működő mester a 15. század közepén készítette a lapot.[127].

Solymász ábrázolást nemcsak miniatúráról ismerünk, hanem más műfajok területéről is, pl. a Nadabról származó kályhacsempén (MNM), vagy az ötvösségből a tárgyalt kornál korábbi, 13. század második feléből való zománcos tálon.[128]

Az egy műhelyben másolással készült sorozatok lényegében már a sokszorosító technikát, a grafikát vetítik előre. Ez a másolva sokszorosítás régi hagyományra megy vissza, gondoljunk csak a több műfajban megjelenő pecsételőhengerekre, öntőmintákra, verőtövekre. Azonos minta többszöri átvitele fémlemezre legegyszerűbb dörzslévonat készítésével. Ez gyakorlatilag hasonló eljárás, mint egy érme papírra satírozása ceruzával.[129] A 15. században hódító útjára induló grafika ezt az eljárást teszi gyorsabbá, s ennek nyomán váltja fel a mintagyűjteményt a metszetkönyv. Foglalkoznunk kell az ötvösség és a grafika kapcsolatával, mivel a fémtárgyak vésett képei a rézmetszés alapját képezik. Arpad Weixlgärtner találóan nevezte az ötvösművek vésett rajzait ki nem nyomtatott metszeteknek, mivel az alaplemez hajlított volta miatt erre nem nyílt lehetőség.[130] A két műfaj szoros kapcsolatát mi sem bizonyítja jobban, hogy az új technika úttörői ötvösök voltak: ES mester, a játékkártyák mestere, Israhel van Meckenem. A rézmetszet 1430 körül lép fel a fametszet riválisaként, és hamarosan ki is szorítja, mivel jobban megfelelt a gótikus ízlés finomkodó, kecses vonalvezetésének és árnyalt, rajzos stílusának kialakításához.[131].

A grafika németországi kialakulásához kedvező talajt jelentett az, hogy a vésett ötvöstárgyak művészete főleg itt virágzott a 14–15. században. Kelyheket, ereklyetar-

tókat, keresztteket, monstranciákat díszítettek vésett képekkel. Kiemelkedő emlékei a könnyed, lágy rajzú Rees-i cibórium (1396),[132] a rajnai ötvösművészeti egyik csúcsteljesítménye a schleideni kehely (1390),[133] és a kölni St. Kolumba-monstrancia (1400 körül).[134] A vésett díszítés elterjedt lengyel, porosz, cseh, sziléziai területen is, Magyarországon a zománc és a filigrán kedveltebb maradt. Néhány szép emlékekkel azonban büszkélkedhetünk, pl. a talpas kereszttek közül a Nyári-kereszt, a két poprádi és a csicsói,[135] a kelyhek közül a bártfai, a Forgách-, a Nyári- és a szászkézdi kehely,[136] továbbá a szendrői úrmutató, a körtvélyesi és a Bésán-cibórium tartoznak ebbe a csoportba.[137]

A vésett képek és metszetek viszonya később megváltozott olyan értelemben, hogy a régebben a metszetek alapjául szolgáló vésett minták már nem előképek többé, hanem a gyorsan terjedő metszetlapok szolgálták mintául a vésett ábrázolásoknak. Erre példa a hallei ereklyekincs doboz alakú ereklyetartójának Krisztus feltámadását ábrázoló vésett képe, amely Martin Schongauer R 20 rézmetszetére megy vissza.[138] Természetesen egyes grafikai lapokat is másoltak másik metszet készítésekor; ehhez jó terület volt a játékkártyák készítése. ES mester játékkártyáit 1461-ből, amelyben a négy szín: állat, virág, sisak és pajzs volt, Israhel van Meckenem másolta le.[139]

Visszatérve a nagytállyai vésett ábrázoláshoz, készítési helyét vizsgálva nem zárhatjuk ki Magyarországot. Sajnos ebből a korból hazai mintakönyvet nem ismerünk, de elképzelhető, hogy az öv készítője délnémet vagy cseh mintalapokat tanulmányozott és felhasznált munka közben. Ilse Fingerlin hívja fel a figyelmet arra, hogy a szíjvég a kép miatt vízszintesen állt, így az öv nem lehetett túl hosszú, mivel a lelógó szíjvég ferde helyzete zava-

róan hatott volna.[140] Használat közben a szíjvég a csaton áthúzva alig ért túl rajta.

Mind a nagytályai, mind a kerepesi övön megtaláljuk a gótikus kelyhekről jól ismert lilomos-leveles szegélydísz. Hasonló öntött virágdíszes övvéget ismerünk a fredensborgi kastélyból, amelyen vésett levéldísz és sodrony is látható, mint a kerepesi övcsaton (Koppenhaga, Nat. Mus.),[141] valamint a Cotul Mori-i kincsleletből származó övcsaton (Jassy Museul de istorica a Moldovei).[142] Korabeli festményeken is találunk ilyen szögletes, öntött levélsoros díszcsatot a St. Sippe-Mester kölni oltárképén Szent Borbála övén.[143] Nagytálya a 15–16. században jelentős birtokközpont volt, az 1549. évi dézsmajegyzék szerint népessége ezer fő körül mozgott.[144] Az öv elrejtője itt élő jómódú nemes lehetett.

A kerepesi öv jóval díszesebb, korban néhány évtizeddel később készült a nagytályainál (27. kép). A késő gótikus építészből jól ismert halhólyagmotívummal találkozunk a szíjvég áttört veretén. A minta elterjedését mutatja, hogy az építésztől kezdve a kisművészetekig — ötvösségben, textilművészetben, vasművészetben — előfordul, az utóbbira példa a máriafalvi templom szentségházajtaja.[145] Fingerlin az övet a különleges formájuk között tárgyalja egy Londonban őrzött (Victoria and Albert Mus.) és egy Hradec Kralové-ből származó övvel együtt.[145a] A kerepesi díszövön az öntött és vésett levéldíszes csat és a halhólyagmintás szíjvég között hat darab öntött indás lyukvédő és tíz darab kettőslevelű öntött veret foglal helyet. Átlósan elhelyezett leveles vereteket látunk Pietro Alemanno Szent Lucájának övén (Montefortino, Pinacoteca), [146] valamint Stibor vajda 1430-as márvány síremlékén. Hasonló leveles díszveret öntőmintáját találták a budaikirályi palota területén.[147] Az öv valamennyi tagja pozitív öntőmintával készült. Az egyes vereteket még nem erősítették övre, mivel kopásnyom nincs rajtuk és szegecseik nincsenek elkalapálva.

Az övön kívül az együtteshez tartozott egy aranyozott ezüst fogantyú — talán egy ládika része —, amely szintén teljesen új, valamint egy aranyozott ezüst szétnyitható kösöntyű, egy ezüst kapocspár 3—3 domború virággal és egy ezüstkanál. A kanál merítője körte alakú, tövénél tausirosított díszítés címerrel, évszámmal. Olvasata elég bizonytalan, Kralovánszky Alán 1494-nek oldja fel.[148] Az öv elkészülése és földbe kerülése között nem sok idő telt el, a kanál viszont sérült, hosszabb használat nyomait mutatja. Így az öv elkészítését — ha az 1494-es évszám helyes — a 14. század elejére tehetjük. Kralovánszky

szerint egy ötvös elrejtett tárgyairól van szó. Ötvös tulajdonát bizonyítják az együttesrel előkerült és még feldolgozatlan ezüstlemezek és huzalok, a sérült tárgyak pedig kijávitásra kerültek hozzá. Az övveretek színvonalából budai mester munkájának tarthatjuk, vagy környékbeli ötvösnek. Jómódú mester lehetett, mert — bár a nyersanyagot általában a megrendelő hozza pénzben vagy beolvasztandó ötvöstárgyban — ilyen munka elkészítését csak jól felszerelt, nagyméretű műhelyben képzelhetjük el. Az öv értékét Kralovánszky megközelítően 13 aranyforint és 50 denárra becsüli, ami tetemes összeget képvisel. Ugyanakkor egy ökör értéke kb. két aranyforint, egy hordó boré 3—4 aranyforint.[149] Az öv megrendelője főúri vagy gazdag polgári származású személy lehetett.

Az egyes kincsleleteket összehasonlítva megállapíthatjuk, hogy tulajdonosaik vagyoni helyzete eltérő volt. Összetételükben nagyjából megegyeznek, értékes tárgyaiknak a pénzt, ékszereket, edényféléket tartották és fordították vagyonfelhalmozás céljaira. A legtöbbször előforduló tárgy a gyűrű (hét esetben), a legtöbbfajta emlék a körmendi (8 fajta és ami még elveszett) és az ernesztházi (7 fajta) lelettel került elő. Ékszer, ill. öltözőekkel kapcsolatos tárgyak leggazdagabb választéka a kelebiai kincsben található. A szerényebb geszti, esztergomi és zalaszentgróti együttes falusi vagy szegény városi tulajdonosra utal. Jómódú nemesi családhoz köthetjük az ernesztházi, Kiskunhalas-fehértói, Kiskunhalas-bodoglárpusztai, esetleg a nagytályai kincs tulajdonosát. Főnemesi rangú a kelebiai kincs birtokosa, gazdag közösség a körmendi kincs elrejtője. Végül tehetőse megrendelőre és ötvösre utal a kerepesi együttes. Érdemes megemlíteni a lelőhelyekkel kapcsolatban, hogy közöttük egyedül Esztergomot tekinthetjük igazán nagyvárosnak. Ez is mutatja, hogy vidéken, a nemesség körében jóval nagyobb szerepe volt a teaurálásnak, mint a városi polgárságnál, amely a pénzbe fektetett vagyont igyekezett minél gyorsabban forgatni.

Ismerünk még több olyan kincsleletet, amelyben szintén vannak 15. századi tárgyak (Kölesd, Radna), azonban ezek együttese már inkább reneszánsz jellegű, és nagyobb részüket átnyúl a 16. századba. Ezek kapcsán felfigyelhetünk arra a jelenségre, hogy — az említett kincsekben kívül az ópálosi és a fegyverneki leletben is — szinte kizárólag edényfélékkel találkozunk, ékszer ritkább. Ez az étkezési kultúra színvonalának emelkedését mutatja és szerepük növekedését a kincsképzésben.[150]

Az előforduló tárgytípusok áttekintő táblázata

Lelelőhely	karperec	gyűrű	fülbevaló v. hajkarika	csat, kapocs	gomb, ptyke	ruhavert	öv v. részei	csüngő	pénz	kereszt	écsze	kösög	kanál	pecsétnyomó
Geszti	+	+		+					+					
Esztergom-Kőház		+	+						+					
Zalaszentgrót		+		+					+					
Kiskunhalas-Fehértó		+		+		+					+			
Kelebia	+	+	+	+	+	+								
Kiskunhalas-Bodoglárpuszt	+				+	+			+					
Körmend		+			+	+			+	+	+	+		+
Ernesztháza		+	+	+				+	+	+	+			
Nagytálya							+							
Kerepes				+			+	+					+	

Az írott forrásokban fennmaradt leltári listák, végrendeletek, ajándékozások, zálogba adott tárgyak lajstroma, vagyonfelosztások fényt derítenek a középkori ember környezetére, mindennapos használati felszerelésére. Ez a bő forrásanyag még nem eléggé kiaknázott, de néhány ilyen irányú kutatás már sok új ismeretet hozott napvilágra. [151]

Ezekben az oklevelekben megismerjük a rendelkező társadalmi rangját, vagyoni helyzetét, igényét, egyes esetekben kegyúri jogait. A végrendeletekben a legnagyobb építetők, a főurak és egyháznagyok után a köznemesség donátori tevékenysége is világossá válik. Ingó vagyontárgyaik zöme állatok, ruhaneműk, ötvöstárgyak, esetleg könyvek. Szükség esetén ezüstitárgyaikat adják zálogba. Általános, hogy ötvöstárgyak beolvasztásával készítettnek a templom részére kegytárgyakat.

Birtokon őrzött értéktárgyakról legtöbbször rablások vagy perek során értesülünk. Pathly Lombard Merchlinustól 1371-ben Büdöskút nevű birtokáról Nycul Theoticus és Nycul Hungaricus de Fraknó mesterek familiárisa fegyvereket, női és férfi öltözeteket, öveket, ezüst serlegeket és az összes, ládában őrzött ékszert rabolták el. [152]

Tapalóc (Körös m.) castellumában őrzött értékekről szerzünk tudomást abból a perből, melyben Ernust János hatalmaskodását ítélik el. Az elfoglalt castellumból többek között elrabolt: 4 nagy aranyozott ezüst kupát, 2 ezüst serleget (cyphos), 24 db gyűrűt — melyből nyolc tiszta arany volt —, egy gyöngyös nyakláncot (pectorale gemmatum), egy női „capicium” befoglalt kövekkel, amelynek értéke 12 aranyforint és egy ezüst zablát (frenum). [153]

1511-ben Pálóczi Antal megostromolta Czeke várát (Zemplén m.), és elvitte az értékes ingóságokat: hat nagyobb és hat kisebb aranyozott ezüstkupát, 12 serleget (peccaria), 36 ezüstkanalat, négy nagy csészét és 12 ezüstantyért (discis), továbbá drágaságokat, ágyneműket (superlectilibus) és bársonyos selyemöltözeteket (vestimentis purpureis sericeis). [154]

Peliske vár várnagya, Sziráki (Zyraki) Miklós megbízásából annak familiárisai rátörtek Kisfaludi Antal felesége és gyermekei Kisfalud nevű birtokára, és házuk s kápolnájuk értékeit elrabolták. Női öltözeteket, szőnyegeket (stragulas), pokrócokat (lodices), kámzsákat (camisias), asztali abroszokat (linteamina mensalia), törölruhákat (manutergia), pénzesládát (arcas), kardokat (gladios), seures és különböző fegyvereket vittek el. Az egyházból kelyheket és dísztárgyakat, négy lovat zablával és sarkantyúval, mellényeket (ioppulos), ezüstneműeket raboltak ezer forint értékben. [155]

Döbrönte Himfi Imre özvegye familiárisaival elvitt Pothon nevű birtokról (Veszprém m.) Essegvári nemesi kúriájából nyolc aranyozott ezüstkupát, 400 forint készpénzt, 14 csészét, 24 olomtantyért, nyolc tapétát, két nyestprémes bundát és más drágaságokat. [156]

Gyakran értesülünk ezüstitárgyak zálogba adásáról vagy kiváltásáról, főurak és főpapok körében egyaránt. István egri püspök 1399-ben testvérétől, Kapolyai János, egykori vajdától kapott ezüst edényekért, amelyeket nála korábban elhelyezett, elengedi a neki és Leusták nádornak adott kölcsön (2700 aranyforint) felét. [157]

Kazai Kakas Miklós 1423-ban egy ezüst szelencét (stubella) ad zálogba nyolc új forintért Ónodi Czudar Jakabnak. [158]

1441-ben Aran-i István a garamszentbenedeki konvent előtt 400 forint értékben visszaadja Lévai Cseh Péternek a Hont megyei Gyergh nevű birtokot és aranyozott ezüstszeleket, kupákat és tálakat, amiket apja zálogosított el nála. [159]

Rozgonyi István özvegye, Ilona úgy végrendelezik, hogy a nagyszombati Creucernál zálogban levő két ezüstant és egy ezüstkupát örökösei váltsák ki, s csináltassanak belőle egy kelyhet és egy szentségtartót a verkenyei Szent Miklós-kápolna részére. [160]

A leggazdagabb értéklisák főúri végrendelezések esetében fordulnak elő. Birtokaikról, templomaikról, temet-

kezésükről, kincseikről intézkednek, s gyakran nagy adományokat tesznek.

Kaplai Dezső volt királynéi tárnokmester 1413-ból származó végrendeletéből számos ötvösremekkel ismerkedünk meg. Fiainak: Lászlónak, Leustáknak és Jánosnak hat ezüstsészét hagy (scutellas). Felsorol még egy ezüstantforát, egy ezüstkancsót (flascam), két ezüstkupát, két ezüstserleget (chiphos argenteos vulgariter serlek vocatas). [161]

Kanizsai István egykori királyi udvarmester gondoskodik a szentpáli Szent Péter pálos kolostor építkezéséről, amely célra 250 aranyforintot és 16 márká ezüstöt hagy a barátokra. László fia egy 400 forintot érő aranykupát és egy 5 ezüstmárkát érő csészét is ad atyja, anyja és saját lelki üdvéért 1428-ban. [162]

Sági Balázs 1448-ban végrendelezik javairól, melyek között gazdag, változatos ötvösművek és ruhaneműk találhatók. A felsorolás azért is érdekes, mert gyakran jelöli magyar szóval az illető tárgyat. [163] Egy-egy díszes öv, nyaklánc, edény értékét összehasonlítva pl. a marháéval (egy ökör 1 márká, négy juh vagy négy sertés egy márká, de van két és 20 márkáért is), [164] látjuk, hogy az ötvösművek jelentős vagyont képviseltek.

Más társadalmi rangú személy vagyont tükrözi Puxa-i Ungi Bálint végrendelete. Egyben fény derül arra is, hogy kikkel állt szoros kapcsolatban és milyen távolságra terjedtek ki üzleti ügyei. A Szegeden maradt sóit az ottani Szent László-templomra hagyja. Margit nővére 200 aranyat, három serleget, egy násfát hagyományoz, Kamonyában levő három öltözete közül egyet a végrendelet végrehajtójának, Kamonyai Miklós várnagynak ad, a másikat szolgálójának, Kónya Jánosnak, a harmadikat, a szürkét, továbbá barna színű mellényét és új bársony köpenyét (Jankonem meam brumatici coloris et iopulam purpuream novam) Márton testvérének adja. A kezelőket (manualia), amelyek a pesti György szabónál vannak, Puxa-i Läckónak hagyja, poroszká lovát Kamonyai Miklós fiának. Szeg lovát adják el, és az árán a szegényeknek vegyenek ruhát. [165]

Csetneki András egri várnagy vagyona szinte teljes egészében zálogban van, és jelentős tartozásai is vannak különböző mestereknek. Lukács nagyprépostnál van 22 aranyforintot érő, skarlát posztóból készült, rókaprémmel és tíz aranyozott ezüstgombbal díszített subája, Kaposi János kanonoknál másik, lábakkal és gyöngyökkel díszes posztó subája 9 forint értékben, valamint 4 forintot érő katonai jelvénye (militare signum nasfa vocatum). Jóna zsidónál van zafírkővel ékes aranygyűrűje, amely 4 forintot ér. János mészárosnak tartozik 4 forinttal, a püspök szolgálójának 14 forinttal borért, végül Mihály szabó készített neki székre való takarót, ezért 1 forinttal adósa. Elrendeli, hogy ezeket felesége, Ilona asszony fizesse ki. Kérdéses, hogy az asszony a nyakába szakadt adósságokat ki tudja-e egyenlíteni, ha igen, akkor ezt miért nem tette meg férje korábban. [166]

Szeredi Mihály foglalkozását nem ismerjük, de 1494. évi végrendeletéből következtetve tehetősz személy volt. János úrra „rector altaris s. Stephani regis” hagy 84 forintot és a visegrádi házát. Nagyszombatban egy ötvösnél van 1 márkája és egy 4 forintot érő öve. Rendelkezik négy arany- és egy ezüstgyűrűvel, egy ezüstantállal, két ezüstserleggel, ezüst nyakláncokkal (murenulas), korall olvasóval, két rész tafotával. A szeredi Szűz Mária egyház bal oldalán Szent Mihály tiszteletére egy kápolnát alapít. Ugyanennek a templomnak adományoz 200 forint készpénzt monstancia elkészítésére. A felépítendő kápolnában az oltár fölé elhelyezendő tabula-ra hagy 25 forintot, ugyanennyit egy ornamentum elkészítéséért. Kehely és két serleg számára megfelelő mennyiségű ezüstöt ad. [167]

Két főúr egyezsége és adásvétele történt 1497-ben, mikor nagy összegek cseréltek gazdát. Sömi Józsa temesi ispán, Kinizsi Pál nevelt fia Makovica várát teljes felszerelésével együtt átadja Perényi Imrének. Utóbbi fizet 8000 forintot — amennyiért a vár Schellenberg János cseh kancellárnál volt —, továbbá 600 forintot a várban levő ékszerekért, fegyverekért, élelmiszerért. Május 7-ig Perényi 600 forint készpénzt kifizetett, és Geréb Lászlónak

200 forintot, akinek Somi adósa volt. 2500 forintot érő ezüstneműt, ruhaneműt Szent Mihály napjáig köteles megadni. A jegyzékben közölt drágaságokat érdemes idézni, mert megismerhetjük egy 15. századi főúr ötvöstar-tyakba fektetett vagyonának összetételét. [168] A hosszú felsorolásban leggyakoribb a tál, a kupa, a csésze, a tányér, valamennyi ezüst, esetleg aranyozott.

A kisebb vagyonnal rendelkező közember végrende-kezésére jó példa Rédei Alch László esete, aki 1439-ben elrendelte Fyzegh nevű folyón levő malma felének eladá-át, hogy árából a nagyrédei Szent György-templomnak egy kelyhet készítsenek. Akaratát testvére, András tel-jesítette, aki a kelyhen kívül még egy miseruhát is csi-náltatott az említett egyháznak, majd az egész malmot a csatki pálosokra hagyta. [169]

Külföldön vásárolt ékszerekről szerzünk tudomást Barbadio Ágoston velencei dózse leveléből. [170] 1492-ben felkéri Bátor István erdélyi vajdát, hogy befolyá-sával járjon közben II. Ulászló királynál, ti. azt az össze-get, amellyel a királyi trónon előde, Mátyás egyik hív-nek, Zono Péternek a tőle vásárolt gyöngy nyakékért és más drágaságokért neki adós maradt, fizesse ki.

Egy átlagos polgár összeköttetéseit és függését olvas-hatjuk ki a tordai Szöcs András jegyzékéből, amelyben tartozásait és követeléseit összesíti 1500 körül. Adósságai Tordán és Gyulafehérvárott vannak. Balázs gyulafehé-rvári subcustosnál zálogban van egy aranyozott ezüst ku-pája, Balázs deáknak tartozik 14 forinttal — két serleg és nyolc kanál ára ez —, Mike Jánosnak négy forinttal egy aranygyűrűje van ott —, Tóth feleségének adósa süve-gekkel, köpenyeggel és három rófi aranypártával. Czék szűcsmesternek tartozik 1 forint 34 denárral — itt zálog-ban van egy ládában egy ezüstkanala és egy „akazthako”, Gergely tordai scolestinusnak tartozik két forinttal — ez egy serleg ára. Koppány Gergelynél egy aranyozott ezüst kupája és hat ezüstkanala van zálogban, ami 9 forintot ér. István papnál egy öve, 1 forint értékben. Azthalár Illésnek tartozik 1 forinttal — ez 2 ezüstkanalat jelent. Hayos Ambrusnál van egy 50 denárt érő kanala. A tordai Kylianis Szöcsnél elhelyezett két ezüstserleget és egy aranyozott kupát. Somogy Péter tartozását, 9 forintot és Pha Miklósét, két forintot a tordai Szent Miklós egyház-nak szánja. Zsófia lányának hagy egy ezüst nyakláncot (pectoralne argenteum), két övet (balthea) és egy keszenthu-t nyakláncsal továbbá öncészeket (scutellas plum-beas). [171] A jegyzékből kitűnik, hogy Szöcs András nagyszámú ötvösművét fizetőeszközként használta fel. Tartozásai meghaladják követeléseit, de valószínűleg ki tudta egyenlíteni a számláját.

Egy városi ötvösműhelyben készült tárgyakról, azok értékéről és a mesterekről közvetlen értesülést szerezhetünk a selmecbányai városi számadáskönyvből az 1507—1512 közötti időből. [172] 1508-ban Rupricht budai ötvös-nek fizet a város 160 forintot. Péter ötvösmester egy tál elkészítéséért Raska Walach részére 4 forintot kapott.

Többször előfordul Ötvös Bálint bíró neve, 1512-ben egy pár kupa aranyozásáért és díszítéséért 20 márká 66 pon-dust kapott. Egy másik munkájáért (gesturczten Kopp valawbert), melyet a lengyel királynénak ajándékoztak, 9 márkát kapott. Más esetben Péter ötvös 3 forintot kapott egy ezüstitál elkészítéséért. 1509-ben Hillebrant gyermekeinek készített csészét (Kopp) Péter ötvössel 36 forint értékben. Talán ugyanő az a Hillebrant András, aki 1507. ápr. 10-én rendelkezik javairól. Megtudjuk róla, hogy rokonságban áll Erasmus bíróval, és a város előke-lői közé tartozik. Holttestét a selmecbányai Szent Kata-lin-templom Szűz Mária-kápolnájában szándékozik elte-mettetni. Erre az egyházra hagy 10 forintot és valamen-nyi papjára 1—1 forintot. Szegények felruházására szán 50 forintot. A Szent Miklós egyház kolostorára hagy 20 forintot a Szent Test miséjére és körmenetére. Egy évig minden nap kettő vagy négy fiú énekeljen a sírja mellett, ezért az iskolamesterre is hagy pénzt. A Szent Erzsébet-kórházban levő szegényeknek ad 5 forintot. Dorothea lányának 200 forintot és egy serleget ajándékozik, és ösz-szes adósságát elengedi. Fiainak, Péternek és Pálnak 300—300 forintot hagy, két nagy ezüstkupát, egy serle-get, mindkettőjüknek egy-egy asztalra való ezüstkanalat. Öltözetait felosztja, és a templomok, kolostorok szegé-nyeire hagyja. Apósának, Thoma Kolernek ad 5 forintot, Valter Fleischernek szintén, Michael Schneidernek 40 fo-rintot. Felesége és fiai közt felosztja birtokait, szőlőjét, pincében őrzött borát. Mihály ötvös két fiára, Péterre és Andrásra hagy 25—25 forintot, Lőrinc szolgájára 10 forin-tot, A Szűz Mária egyházra 40 forintot.

A felsorolt oklevelekből világosan látszik a nemesség és a polgárság ingó vagyonának összetétele. Az ötvöstár-gyak fontos szerepét mind az írott adatok, mind a tárgyi emlékek bizonyítják. Változatos, sokszínű képet mutat-nak az ezüstneműk, amelyek igényes ízlésről tanúskod-nak a megrendelő, és kellő szakmai felkészültségről az ötvös részéről. Az emlékanagy és az okleveles adatok között számos típusbeli egyezést találunk. A földből elő-került tárgyakon kívül az elpusztult ruhaneműeket és más értékeket is hozzá kell számítanunk az elrejtő teljes vagyonához, hiszen a megmaradt ötvöstárgyak csak kis töredékét képezhették az összes értéknek. A tárgyi kincsleletek között nincs olyan gazdag együttes, mint néhány főúri végrendeletben vagy adománylevelben. Sok példát látunk arra is, hogy a nemesek ötvösmű-kész-leteket zálogba adják, néha több helyre is. Ebből az elterjedt gyakorlatból kiindulva feltételezhetjük, hogy az elrejtett értékek tulajdonosai is további tárgyaikat zá-logba vetették. A kisebb együttesek (Geszt, Zalaszent-grót) megfelelőit írott forrásokban nem találjuk, mert nem valószínű, hogy írásban végrendelkeztek ilyen ala-csonyabb rangú személyek.

Zsámbéky Monika

GLOSSARIUM

Összeállításában felhasználtam az alábbi irodalmat:

Bartal A.: Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis Regni Hungariae. Lipsae 1901.

Du Cange: Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis conditum a Carolu du Fresne domino Du Cange ... Tom. I—X. Niort 1883—1887.

Páriz Pápai F.: Dictionarium latino-hungaricum Cibinii 1767.

Szamota—Zolnay: Magyar oklevél-szótár Bp. 1902.

amictus -us m felöltő, felsőruha, vállkendő, burko-lat, fátyol, öltözet
amphora -ae f korsó, kétfülvű edény
ampulla -ae f ámpolna, hasas üveg, palack; tégely, ereklyetartó
anulum -i n gyűrű

arca -ae f
arma -orum n
aulaeum -i n
balteus -i m
birretum -i n
calcar -aris n
calix -icis m
camisia -ae f
cantharus -i m
capis -idis f
catena -ae f
cingulum -i n
ciphus -i m
clenodium -i n
coclear -aris n
collerium -ii n
cora -ae f

láda, szekrény, koporsó, pénzesláda
fegyver
szőnyeg, takaró kárpit
öv, kardszíj
süveg, kalap
sarkantyú
serleg, kehely
kámza, női bekecs
korsó, kancsó, ivópohár, kupa
füles csésze
lánc, bilincs, kötélék
öv, kardkötő
serleg, csésze
ékszer, ékesség, násfa; plur. kincs
kanál
gallér, nyakkötő, nyaklánc
korona, koszorú

corbamen, corbes
culcita -ae f
cussinus -i m
crinale -lis n
crux -cis f
discus -i m
flanea -ae f
framea -ae f
frenum -i n
galea -ae f
gladius -ii m
indumentum -i n
ioppa -ae f
kamoka
ladula -ae f
lagoena -ae f
lavatio -onis f
lectus -i m
legibulum -i n
ligatoria capitis
lintheamen -inis
lintheum -i n
lodix -icis f
lorica -ae f
manutergium -ii n
mensalia -orum n
monile -is n
murenula -ae f
nodulus -i m
olla -ae f

kosárfélék
vánkos, matrac
vánkos
diadém, főköthő
kereszt
tányér
flanel
dárda
fék, zabla, kantár
sisak
kard
ruha, öltözet, öltöny
ujjas mellény, zubbony; lábbeli
vánkoshuzat
láda, pénztár
boroskancsó, palack
mosakodás, mosdókészlet
ágy, fekvőhely, kerevet
olvasó
főköthő
lepedő
vászón, -kendő, vitorla
pokróc, takaró, szőnyeg
bőrpáncél, mellvért, mellvéd
abrosz, asztalterítő, törölrüha
étkezészet
nyaklánc
nyaklánc
gomb
fazék

palla -ae f
patella -ae f
peccarium -i n
pectorale -is n

pectorale gemma-
tum
pellis -is f
peristroma -atis n
pileus -i m
pulvinar -aris n
scaphium -ii n
scrinium -ii n
scutella -ae f
sella -ae f
seria -ae f
serica -orum n
sertum -i n
stragulum -i n
sudarium -ii n
tegmen -minis n
torques -is m
untensilia -orum n
vasa -orum n
velamen -minis n
vestmentum -i n

vestis -is f
vitta -ae f

hosszú köpeny
csésze, tál
serleg
melloldmány, köpenygallér, mellény;
nyaklánc
gyöngyös nyaklánc
irha, bunda, bőr; tál, medence
takaró, szőnyeg, terítő
süveg, kalap
párna
ivópohár (csónak alakú)
tok, tartó, szekrény, láda, pénzesláda
ivócsésze
szék, trón, bak, nyereg
öblös edény, hordó
selyemruhá, -szövetek
füzér, koszorú, bokréta
takaró, terítő, szőnyeg
keszkenő, törölrüha, szemfedő
burkolat, takaró, lepel, vért
nyakperec, nyaklánc
készlet, házi eszközök
edény
takaró, ruha
ruha, köntös, ruházat, takaró, sző-
nyeg
öltözet, viselet; szőnyeg, takaró
főköthő, fátyol, kendő

A KINCSLELETEK LEÍRÁSA (KATALÓGUS)

Geszti (Somogy m.)

Szántás közben találta Kozár György cserépbögrében a kincsleletet, amely 1933-ban került az MNM-ba. [173]
Gyűrű (Itsz. 31/1933.1.) elektron, lapos karika és kerek fej, rajta vonalkeretben Isten Báránya. Átm.: 2,1 cm, fej átm.: 1,2 cm.

Gyűrű (Itsz. 31/1933. 2.) ezüst lapos karikája rovát-
kolt díszű a fejhez csatlakozó 2 végén. Fején vonalkeret-
ben Isten Báránya. Karikája alul újratorrasztott. Átm.:
2,3 cm, fej átm.: 1,5 cm.

Csat (Itsz. 31/1933.3.) ezüstpálcából hatágúra hajlított
homorú íveléssel, a száraz vége lapos. Csattüskéje vonal-
díszes. Egy helyen a keret törött. M.: 2,7 × 2,8 cm.

Karperec (Itsz. 31/1933.4.) ezüst huzalból kör alakúra
hajlított, nyitott végű. Több helyen forrasztott. Átm.:
4,7 cm.

A lelettel bekerült 322 db ezüstpénz a múzeumba,
majd 1934-ben még 233 db. [174]

Esztergom-Kőldab (Komárom m.)

1898-ban vásárolta az MNM az Esztergomból származó
leletet. [175]

Gyűrű (Itsz. 126/1898.1.) ezüst, lapos karikája törött,
hiányos. Fejének vésett díszé körkeretben egyenlő szárú
kereszt, szárai között csillag, félhold, kör. A peremén apró
betűk sorakoznak. Átm.: 2,2 cm, fej átm.: 1,4 cm.

Hajkarika (Itsz. 126/1898. 2.) aranyozott bronzhuzal,
kör alakú, vége ellapított, S végűre hajlított. Végét vésett
vonalak díszítik. Átm.: 2,6—3,3 cm.

Karika (Itsz. 126/1898.3.) vékony ezüsthuzalból ké-
szült, kör alakú, nyitott végű. Átm.: 1,4 cm.

Az előkerült 14. századi bécsi fillérek mennyiségét nem
ismerem.

Zalaszentgrót (Zala m.)

1910-ben került elő egy jégverem ásásakor, vászon-
zacskóban. [176]

Gyűrű (Itsz. 19/1910.2.) ezüst, lapos karikával, kerek
fejű. A fej lapján vésett körben kettőskeresztet fog közre
1—1 szoknyás alak. Egyik kezüket a kereszt felé feleme-
lik, a másikat csipőre teszik. Átm.: 2,3 cm, fej átm.:
1,3—1,4 cm.

Gyűrű (Itsz. 19/1910.3.) ezüst, karikája a fej felé kiszé-
lesedik, bordás díszű. A fej közepén keretben vésett ket-
tőskereszt, bal oldalon szárai között félhold. A körön
kívül a peremen betűk, kereszt, csillag. Átm.: 2,4 cm, fej
átm.: 1,8—1,6 cm.

Gyűrű (Itsz. 19/1910.4.) ezüst, lapos karikája a fejhez
csatlakozó részen leveles, vonalas díszű. Domború kerek
fején közepén nyolcágú rozetta kettős keresztben. Pere-
mén körben betűk. Átm.: 2,2 cm, fej átm.: 1,5 cm.

Csat (19/1910.1.) ezüst pálcából rombusz alakúra haj-
lított csatkeret, négy csúcsán gömbös végződés. A
keret és a tüske rovátkolt, h.: 4,6 cm, sz.: 4,3 cm.

Az együttesen 85 db bécsi fillér került elő Ottokár és
I. Rudolf korából. [177]

Kiskunhalas-Fehértó (Bács-Kiskun m.)

1876-ban találta Vilonya Antal halászás közben a Kis-
kun-Fehértó partján, még ugyanebben az évben tudósít
rőla Hampel, [178] részletes értékelése 1880-ban jelent
meg. [179] Az eredetileg 21 tárgyból álló együttest a halasi
ref. főgimnáziumba juttatta Szilády Áron, majd innen
került az MNM-ba. Hampel már csak 18 tárgyat ismert, és
a múzeumban jelenleg 12-t azonosítottak.

Csésze (Itsz. 55.460.1.c.) ezüst, belseje aranyozott. Pá-
lástján hat hólyagos mélyedés, köztük váltakozva 3—3
makkos cserfaág és nefelejcs. Közepén hatkaréjos mező-
ben külön beillesztett domborított kerek lemez, benne
négyes karéjban fodros szélű virág. Peremén kívülről vé-
sett levélsor poncolt háttérrel. Fenekén bekarcolt jelek, az
egyik név „alberti”, a többi olvashatatlan. Átm.: 16,4 cm,
m.: 4 cm.

Préselt lemez (Itsz. 1924.51.) ezüst, kerek, gótikus
majuszkulás feliratát: MAGISTER SINKA gyöngysor
kereteli. A középső mezőben címer: közepén hasított paj-
zson zárt tornasisak lobogó takaróval és sallangos koszo-
rúval. Jobb oldalon félhold és csillag, bal oldalon szőlőle-
veles ág. A lemez széle négy helyen átfúrt. Átm. 4,9
cm. [180]

Préselt lemez (Itsz.: 55.460.5.C.) aranyozott ezüst, ke-
rek. Farkas alakjával díszített, melynek farka kettéválva
kétszeresen összecsomózott. Körülötte elszórtan négyszír-
mú virágok. Szélén 8 szabálytalanul elhelyezett lyuk a fel-
varrás céljára. A lemezen egy kis nyúlvány a felforraszt-
ott pánt töredéke. Az aranyozás erősen lekopott. Átm.:
3,7 cm.

Préselt lemez (Itsz. 55.460.5.C) aranyozott ezüst, kerek. Hatkaréjos mezőben hosszúruhás, fátylas nőalak, enyhe S-hajlású tartásban. Jobbjában virágkoszorút tart, balja virágos ágon nyugszik. Az egész mezőt apró ötszirmú virágok töltik ki. A lemez peremén 6 lyuk szolgál a felvarráshoz. Sérült, repedt, az aranyozás lekopott. Átm.: 5,6 cm.

Préselt korongpár (Itsz. 55.460.8. és 9.C) aranyozott ezüst, kerek virágdiszes. Hatos karéjban kisebb négykaréjosok, bennük egy nagyobb és négy kisebb virág. Középen pontokból összeálló málnaszem. Peremén 6 lyuk. Aranyozása lekopott. Átm.: 5,6 cm és 5,8 cm.

Préselt korongpár (Itsz. 55.460.10—11.C) csat két tagja. Aranyozott ezüst, kerek, szélén 14 domborított félgömb. Középe kidomborodik, külön ráerősített korongon gyöngykörben gótikus majuszkulás N betű. Szélén három helyen átlukasztott. Az egyik oldalán kis téglalap alakú nyúlvány. Az aranyozás lekopott. Átm.: 5,5 cm és 5,6 cm.

Préselt lemez töredéke (Itsz. 55.460.7.C) négyzet alakú volt egykor, ezüst. Keretén dupla gyöngysor, sarkában apró virág és 3—3 szív. Középen ráerősített kerek lemez apró poncolt gömbökkel. Igen finom munka. Csúcsaiban 1—1 lyuk. M.: 3,4 × 4,5 cm.

Gyűrű (Itsz. 55.460.2.C) ezüst, karikája sima huzal. Kerek lemezfejen pontkörben vésett gótikus D majuszkula. Átm.: 2,6 cm, fej átm.: 2,5 cm.

Gyűrű (Itsz. 55.460.3.C) ezüst, pántkarika, kerek lemezfejen pontkörben gótikus I majuszkula. Két oldalán vésett stilizált levéldisz. Átm.: 2,3 cm.

Gyűrű (Itsz. 55.460.4.C) ezüst, pántkarika rombusz alakú fejen h minuszcula, 2 oldalt 3—3 pont. Átm.: 2,1 cm, fej átm.: 2,7 × 1,4 cm.

Hampel a kincsletben közül egy ruhacsatpárt, melynek közepét emberfejű, madártestű alak díszíti. Továbbá egy szíjcsatot, egy sárgaréz pecsétgyűrűt, melynek nyolcszögű fejében lilom és a, c(?) betűk vannak bevésve, egy B betűs ezüstgyűrűt és egy pecsétnyomót, melynek vésete lilom, félhold, csillag, P betű.

Kiskunhalas-Bodoglárpusztá (Bács-Kiskun m.)

A kincs 1941-ben került elő, Bárányné Oberschall Magda dolgozta fel [181]. A tárgyakat a Nemzeti Múzeumban őrzik.

Díszveret (Itsz. 1941.9.1.) kerek, préselt, aranyozott ezüst lemez. Hatkaréjos keretben hat kisebb domború rozetta, középen külön felforrasztott hatágú csillag rozettával. Ebben zöld zománcnyomok. Átm.: 6 cm.

Téglalap alakú lemez (Itsz. 1941.9.2.) ezüst, szélén rácsos minta, a négy sarokban 1—1 maszkos szakállas fej. Középen kiemelkedő domború mező, a rajta levő díszítés (tükör, zománc?) elveszett. M.: 5,5 × 4,5 cm.

Karkötő töredéke (Itsz. 1941.9.3.) aranyozott ezüst, trapéz alakú. Három oldalán kettős sodrott szegélydisz. Középen köfoglalat töredék. M.: 2,5 × 2,7 cm.

Pitykék (Itsz. 1941.9.4—7.) ezüst, préselt, félgömb alakú. Felerősítésre szolgáló kis lyuk. Átm.: 0,9—1,2 cm.

Díszveretek (Itsz. 1941.9.8—10.) aranyozott ezüst, préselt kerek lemezek. Díszítésük rozetta, pontsor, epersem. Átm.: 1,3—1,4 cm.

Töredékes díszveretek (Itsz. 1941.9.11—12.) aranyozott ezüst, préselt kerek lemez. Az egyikben tölgyfaág három levéllel, a másikon madárláb és szárny részlete. Átm.: 1,2 és kb. 2,4 cm.

Pitykegombok (Itsz. 1941.9.13—17.) ezüstlemezről, két félgömbből összeforrasztott, kis füllel ellátva. Átm.: 2,3—2,5 cm.

Pitykegomb (Itsz. 1941.9.18.) ezüst, lapított félgömb alapon kerek lemez, két pontozott körrel. Középen kiemelkedő dudor. Hátán fül. Átm.: 2,2 cm.

Az előkerült 2312 pénzéből a Nemzeti Múzeum 106 db-ot vásárolt meg, Nagy Lajostól Zsigmondig. [182]

Körmend (Vas m.)

1812-ben került elő a kincslet Batthyányi Fülöp herceg körmendi kastélyának kertjében. A Nemzeti Múzeum

első, 1825. évi leltárkönyvében már szerepel, mivel Batthyányi 1814-ben a leletet a múzeumnak ajándékozta. A tárgyak egy része elveszett, illetve nehezen azonosítható.

Pecsétnyomó (Itsz. CIM.SEC. I.IV.3.) ezüst, öntött, kerek lapján leveles ágak között pajzsban sugaras kereszt. Füle áttört, háromkaréjos. Átm.: 1,5 cm, m.: 1,5 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.2.) aranyozott ezüst, lapos abroncskarikáján vésett geometrikus motívumok. Kerek fején középen vésett kettőskereszt, körülötte négy K betű és négy kereszt váltakozik. Átm.: 2,3 cm, fej átm. 1,8 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.3.) ezüst huzalból sodrott karika, kerek lapján vésett keselyű, zsákmányolt madárral. Átm.: 2,2 cm, fej átm.: 1,7 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.4.) ezüst, pántkarikája törött, kerek fején pontkeretben vésett lilom. Átm.: 1,7 cm, fej átm.: 1,2 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.6.) ezüst, vastag karika, kerek fején keretben vésett nyílvevő, két oldalán 1—1 csillag. Átm.: 2,2 cm, fej átm.: 1,8 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.8.) ezüst, hengeres karika, kerek fején pontozott keretben körben S NICOLAI felirat. Középen kiterjesztett szárnyú sas. Átm.: 2,5 cm, fej átm.: 1,8 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.9.) ezüst, lapos karika, kerek fején gyöngykeretben MARIA HILF körirat. Középen vésett gótikus A majuszkula. Átm.: 2,4 cm, fej átm.: 2,2 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.10.) ezüst, pántkarika, kerek fején vésett gótikus A majuszkula gyöngykeretben. Átm.: 2,4 cm, fej átm.: 1,7 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.11.) ezüst, kerek, sima lap alakú fejébevésett gótikus D betű, egyik oldalán lilom-szerű minta, abroncsa pántszerű. Átm.: 2,2 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.12.) ezüst, ovális, lapos fejében egyszerű vésett rozetta. Abroncsa széles, pántszerű, a fejnél kiszélesedő. Pántja egymásra hajlított. Átm.: 2,4 cm, fej átm.: 2 × 1,7 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.13.) ezüst, pántkarikáján vésett vonalak, törött. Kerek fején viselt, kiterjesztett szárnyú madár. Átm.: 2,5 cm, fej átm.: 1,3 cm.

Gyűrű (Itsz. CIM.SEC. I.VIII.16.) csont(?), fejére nyolcszögű ezüstlemez erősítettek. Rajta vésett madárfej, csőre alatt ötszirmú virág, körirata gótikus minuszculák. Átm.: 2,8 cm.

Öblös edény (Itsz. CIM.SEC. II.II.6.) ezüst, részben aranyozott. Kerek, tagolt, áttört négyes karéjok sora a talpon. Felette erősen kihasasodó test, majd széles hengeres szájjal. A test közepén rovátkolt alapon vésett gótikus majuszkulás felirat: AVE MARIA KCIA PENA DMIUNS. Füle letört. A talp, a mondatzsalag és a belseje aranyozott. M.: 10 cm, szájjal átm.: 9 cm, talp átm.: 8 cm.

Ivócsésze (Itsz. CIM.SEC. II.V.4—5.) ezüst, domborított, vésett. Kerek, öblös forma, középen beleillesztett domború ezüstlemez. Ezen hatágú csillag osztja 6 mezőre a korongot. Középen kürtöt fújó, lobogó köpenyű lovas. A hat félkör alakú mezőben állatok: nyulat tépő kutya, kecske, vaddisznó, medve, majom, szarvas. A mérműves csillag aranyozott. A korong peremén vésett körirat: TRINCH MIT SINN SANT OLCHANS MIND RI CASPAR BALTHAZAR MELCHIOR. A csésze külső peremén makk és tölgyfalevél mintához fül és karika csatlakozik. A csésze alján bizonytalan bekarcolások. Átm.: 16,8 cm, korong átm.: 8,3 cm, mag.: 2,5 cm.

Csésze (Itsz. CIM.SEC. II.V.6.) ezüst, bonyolultabb felépítésű. Peremén 12 domborított hólyag, köztük apró virágok. Lefelé keskenyedő oldalfalán négy trapéz alakú keretben felváltva két-két futó nyúl és kutya poncolt alapon, köztük gyöngykörben rozetta. Az alján körben tekergő virágos indadisz. A díszítések aranyozottak, az alag nem. Átm.: 20 cm. Középen ráerősített korong lehetett. Pereme töredezett.

Csésze (Itsz. CIM.SEC. II.V.7.) ezüst, belseje teljesen aranyozott. Lapos aljú, peremén tíz karéj. Középen koszorút alkotó szőlőág, melyből tíz szőlőlevél nő ki, poncolt alapon. A koszorúban egykor korong lehetett, ez elveszett. Erősen sérült, lyukas. Átm.: 18 cm.

Csésze (Itsz. CIM.SEC. II.V.8.) ezüst, belseje teljesen aranyozott. Kerek, széles kihajló perem. Oldalán futó domborított állatok (kutya, kecske, nyúl, őz) leveles, makkos ág között. Aljában leveles, virágos indák tekernek körbe. Középső korongja elveszett. Fenekén A betűs ötvösjegy és egy másik olvashatatlan jegy. Átm.: 16,3 cm.

Díszveret (Itsz. CIM.SEC. II.XIII.28—29.) 2 db aranyozott ezüst, préselt. Négyszögletes, fonott keretben lilomos korona. Négy sarkán 1—1 lyuk. M.: 1,9 × 1,9 cm.

Ereklyetartó kereszt (Itsz. CIM.SEC. II.XV.8.) ezüst, öntött. Szárai három karéjban végződnek, belül üreges, csuklós szerkezetű függesztő karikával. A száron vésett stilizált virág. Az előlapra öntött Krisztus-test forrasztott. Feje előrebukik, csipőjén ágyékkendő. H.: 8,2 cm, sz.: 6,5 cm.

Feszület (Itsz. CIM.SEC. II.XV.10.) aranyozott bronz, öntött. Lilomos szárvégződés, szárain rügyek. Hosszúhajú Krisztus ágyékkendőben. Feje felett kis táblán INRI felirat. Ráforrasztott akasztókarika. Az alsó lilom letört. H.: 5 cm, sz.: 3,7 cm.

Az eredeti felsorolásban szerepel még egy aranyozott ezüst mellkereszt, egy fehér kristálykő, egy pecsétnyomó Sigilleum Fratris Timothei felirattal. A több mint 70 aranyozott ezüst díszlemezből tizet leltároztak be, de csak a fent említett két darab van meg. Elkallódott 42 db ezüstgomb, 21 aranyozott félgomb és 21 apró félgomb, és a kincsel talált több mint 300 ezüstpénz, III. Endre, Károly Róbert, Nagy Lajos és Mária királynő veretei.

Ernesztháza (v. Torontál m., ma Banatski Despotovac Jugoszlávia)

Az együttes 1881-ben került napvilágra. A talált 33 tárgy és 24 érem (Mária- és Zsigmond-pénzek, valamint szerb és török érmek) nagyobb része a temesvári Délmagyarországi Múzeumba jutott.

A Magyar Nemzeti Múzeumban az alábbi tárgyak vannak:

Láncos hajkarika (Itsz. 1881.46.2.) ezüst. Két gömbbel díszített S végű karika, rajta két, egymás alapjainál összeforrasztott gúla csüng. A gúlák éleit filigrán között gömbsor díszíti. A felső, nagyobb gúla oldalán S alakú filigrándísz. Az alsó gúla négy csúcsán egy-egy fül, melyből négy poncolt lánc csüng. A láncok 2—2 gombbal három részre tagolódnak, egy lánc végén kúpos csüngő lóg, a többin elveszett. Hajkarika átm.: 3,3 cm, gúla élhossza: 3,3 és 1,5 cm. Láncok h.: 28,5—29 cm.

Csüngő (Itsz. 1881.46.3.) ezüst, trapéz alakú. Középről kiindulva sugaras irányban gömbök díszítik. Szélén filigrán, közepén dudor, a mezőkben 2—2 nagyobb gömb. A négy sarkán és a hosszabb oldal közepén 1—1 forrasztott fül, háromban karika. Valószínűleg lánc függött rajta. Tengelyhossz: 6 cm, párhuzamos oldalak: 1,7, ill. 3,8 cm.

Csésze (Itsz. 1881.46.1.) aranyozott ezüst, domborított. Szélén tíz hólyag hullámos peremmel. Enyhén domború középrészén korong lehetett, ez elveszett. Átm.: 14,5 cm, mag.: 3,5 cm.

A Nemzeti Múzeum középkori ötvösgyűjteményében szerepel egy ereklyetartó kereszt (Itsz. 55.374.C.), amely mérete és formája alapján azonosítható a Hampel által közölt kereszttel. [183] Aranyozott ezüst, öntött, vésett. Csuklós szerkezetű, függesztőkarikája letört. Szárai háromkaréjra végződésűek, szélén a kereszt szegélyével párhuzamos vésett vonal. Öntött Krisztus-test, felsőteste szembenéz, lábai jobbra hajlítottak. Kézfeje és lába 1—1 szegecssel átfűrt. A négy szárvégződésben ragasztónyomok, apró vésett levelek. Hátsó lapján a szárvégeken négykaréjos mezőben rácsosított alapon egy-egy gótikus majuszkula EMNI betűkből. Szárán indadísz. H.: 7,7 cm, sz.: 6 cm.

Csat (Itsz. 1930.4.) ezüst, öntött, poncolt. [184] Hatágú csillag lilomvégzódésekkel. Az ágak szélén poncolt köröcskék. A hat ág között 1—1 gömbvégződésű pálcá. Hasonló gömbök a lilomon és a belső hatszög csúcsain. (Négy gömb hiányzik). Megvan a sima csattúske. Átm.: 9,8 cm.

Lazarevič István szerb despota (1389—1427) ezüstgarasa. [185] Jelenleg a temesvári Bánát Múzeuma tulajdona az együttesből:

Láncos hajkarika, ezüst. Megegyezik a budapestivel. Karikája hiányzik, három fonott lánc van. H.: 33 cm.

Láncos ékszer (nyak- vagy fátlyol-, esetleg ruhadísz) ezüst. Két háromszög alakú lemez fog körbe négy téglalap alakú, karikákkal kapcsolódnak egymáshoz. A lemezekon filigrán és gömböcsök. A két szélsőről 1—1, a többitől 2—2 lánc lóg le, mindegyiken 2—2 gomb. A lemezek teljes hossza: 18 cm, a láncok hossza: 17 cm.

Csésze, ezüst. 24 csavart kannelúrá a palástján. Átm.: 12,5 cm.

Hampel rajzából ismerünk még a lelethez tartozó gömböcsdíszes korongot, egy gyűrűt, egy ptykét, két csüngődíszet és egy fonott láncokból és kis téglalap alakú lemezekből álló ékszer (öv része vagy ruhadísz). [186]

Nagyfállya (Heves m.)

1900-ban találták szőlőforgatás során a Nagyfállya melletti öregszőlő hegyen. Az MNM-ba vétel útján jutott.

Övcsat (Itsz. 1900.79.2.) ezüst, csövekből képzett négy-szögletes csatkeret. A középső függőleges tengelyen ráhajlított, mozgatható ezüstlemez, sarkán 1—1 szegecssel felerősítve. A lemez közepén kivágott lyukba illeszkedik a csat tuskéje. M.: 7,7 × 8,8 cm.

Lyukvédők (Itsz. 1900.79.3—9.) 7 db. Ezüst, préselt, téglalap alakú lemezek. Peremük befelé hajlik. Középen kivágott lyuk a tuskének, alul és felül szegecs nyoma. M.: 7,2 × 2,1 cm.

Szűjvég (Itsz. 1900.79.1.) ezüst, öntött, vésett. Négy-szögletes lemez sodrott drótkeretben. Bal oldalához gótikus levél sor kapcsolódik. A vésett lap tagozott, domború keretbe illeszkedik, rajta hosszú, bő, derékon és csuklón összekötött ruhában álló nőalak. Rajta köpeny, fején kereszttekkel díszített baret. Felemelt baljában sólyom, jobbában három virágos ág. Két oldalt stilizált rózsák. A lemez m.: 6,5 × 5,2 cm. A teljes m.: 7,8 × 7 cm.

Kerepes (Pest m.)

1898-ban találta Lendvai Béla a kincset szántás közben. Az együttest 1952-ben vásárolta meg a Nemzeti Múzeum, az ezüstlemez és -huzalok kivételével.

Szűjvég (Itsz. 52.72.1.) aranyozott ezüst, öntött. Téglalap alakú lemezre ráerősített négyzet alakú áttört lemez, amelyen középről kiinduló négy halhólyag motívumból álló gótikus mérműves díszítés van. Rovátkolt keret veszi körül. A négyzet egyik oldalához csavart sodronny kapcsolódik, amihez díszes gótikus levél sor forrasztottak. Utóbbi két egész és két fél levélből áll, köztük három kisebb levél. M.: 6,6 × 9,3 cm.

Övcsat (Itsz. 52.72.2.) aranyozott ezüst, öntött, vésett. A csattot téglalap alakú lemezéhez gótikus levél sor erősített, két nagy és két kisebb levéllel. Csavart sodronny átmenet után vésett. Ötszirmú virágból kiinduló levél dísz. A csat nyakán hosszúkás (fűzfalevéltre emlékeztető) vésett levelek. Ehhez forrasztották a csatkeret tengelyét. A tuske két ágból kiinduló, majd egybefutó lapos rúd. A keret hosszanti oldalán csavart sodronnyal szegélyezett mezőben három domború öntött levél. H.: 8,7 cm, sz.: 4,8—4,3 cm.

Lyukvédők (Itsz. 52.72.3.) 6 db. Aranyozott ezüst, öntött. Téglalap alakú, a középső lyukból kiinduló egy-egy hajlított leveles ág. Hátlapján két szegecs. H.: 4 cm, sz.: 1,6 cm.

Övveretek (Itsz. 52.72.4.) 10 db. Aranyozott ezüst, öntött. Két erősen domború átlósan elhelyezkedő egybe-öntött levél. Hátlapján 1—1 szegecs. H.: 5 cm, sz.: 2 cm.

Fogantyú (Itsz. 52.72.5.) Aranyozott ezüst, egy téglalap három oldalára hajlított rúd, végén 1—1 gomb. Ehhez kapcsolódik 1—1 gótikus rozetta, hátoldalán 1—1 szegecs. Sz.: 4,1 cm, m.: 1,8 cm.

Köszöntő (Itsz. 52.72.6.) Aranyozott ezüst, szabályos hatoldalú gúla, alul virágkehelyszerűen kikunkorodó végzódással. Alján félgömb. Teteje karéjos lemezzel zárul, közepén lyuk. M.: 5,4 cm, sz.: 2,4—1,2 cm.

Kapocs (ltsz. 52.72.7.) egy pár, ezüst. Két egyenlő nagyságú téglalap alakú lemez. Keretelése recés sodrony, 3—3 domború aranyozott ötszirmú virág. Az egyikén két hurok, a másikon két kampó szolgál az összekapcsolásra. H.: 5,4 cm, sz.: 4,2 cm.

JEGYZETEK

- 1 Ez sikerült Kovács Évának, aki az esztergomi ún. Mátyás-kálvária pontos készítése idejét és megrendelőjét megtalálta írott forrásban. Vö.: Kovács É.: Késő középkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai MŰ XXI. (1972) 120.; Ud.: A gótikus arany ronde-bosse zománc időrendje, elterjedése az írott források tükrében MŰ XXX. (1981) 165—170.
- 2 Parádi N.: Pénzekkel kezelt XIII. századi ékszerek. A Nyáregyháza-pusztapótharaszti kincslelet FA XXVI. (1975) 119—157.
- 3 Hlatky M.: A magyar gyűrű. A budapesti magyar Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti és keresztényrégészeti intézetének dolgozatai 55. Bp. 1938.
- 4 Kovács É.: Két 13. századi ékszerfajta Magyarországon AH I. (1973) 67—96.
- 5 MNM Arm. Jank. 191.
- 6 Szabó K.: Az alföldi magyar nép művelődéstörténeti emlékei. Bibl. Hum. Hung. III. Bp. 1938. 208. kép.
- 7 Ruttkay, A.: Stredoveké umelecké remeslo Tatran 1979. 51. kép.
- 8 Hampel J.: A szabadbattyáni leletről AÉ II. (1882) 145. 7. kép.
- 9 MNM 1934. 12.
- 10 Lsd. Herr Wilhelm von Heizenburgot ábrázoló lapon. In: Kovács i. m. (4. j.) 85.
- 11 MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Pecsétgyűjteménye 1205.
- 12 MKCs Pecsétgyűjt. 117.
- 13 Tömördről származó ékszer MNM ltsz. 1878. 115.; Halle, Prov. Museum Moritzburg in: Kovács i. m. 61. jegyz.; Andersson, A.: Silberne Abendmahlgärate in Schweden im XIV. Jahrhundert Stockholm, 1956. 183.
- 14 Parádi i. m. (2. jegyz.) 146. A múzeumba bekerült fillérek számát nem tudom, nem akadtam a nyomukra.
- 15 Szabó i. m. (6. jegyz.) 286. kép.
- 16 Parádi i. m. 148.
- 17 Num. Közl. 9 (1910) 133—134.; Num. Közl. 11. (1912) 142. A 85 éremből csak 65-öt közöl, ezek az alábbiak: Luschin, von Ebengreuth, A.: Die Wiener Pfennige Wien, 1872. alapján: II. t. 44. (1 db), II. t. 59. (1), II. t. 79. (1), III. t. 79. (9), III. t. 91. (2), III. t. 95. (2), IV. t. 105. (2), IV. t. 110. (5), V. t. 132. (1), V. t. 133. (3), V. t. 134. (6), V. t. 141. (12), V. t. 142. (2), V. t. 145. (2), V. t. 148. (8), V. t. 150. (9)
- 18 Szabó 55. 290. kép.
- 19 Ruttkay 77. 43. kép.
- 20 MNM ltsz. 1910. 99.
- 21 Hlatky III. t. 36.; III. t. 34—35.
- 22 Akasztó-Pusztaszentimréről kincsleletben került elő. MNM ltsz. 48/1884. 3.; valamint MNM ltsz. 1908. 52. 6.
- 23 Lovag Zs.: A magyar viselet a XI—XII. században AH II. (1974) 394. 64. jegyz.
- 24 Esztergom-Szentkirályon került elő ilyen csat. Récsy V.: Római castrum Tokodon és újabb régészeti leletek Esztergom- és Hont megyében AÉ XIV. (1894) 69.; Akasztó-Pusztaszentimréről két darab lsd. Parádi 131. 8—9. kép; Ducói sírból Ruttkay 85. 51. kép; Szabadbattyánban lsd. Hampel J. i. m. (8. j.) 145. 11. kép; Karcagról uo. 148. 3. kép; valamint MNM ltsz. 1874. I. 20. és MNM ltsz. 66/876.
- 25 Kovács 80—84.; Parádi 150.
- 26 uo.
- 27 Bohdanecsky I.: Magyarországi pénz- és súlyviszonyok az Anjouk alatt. Bölcsésztudori értekezés Bp. é. n. 18. Természetesen csak egy megközelítő értéket kaphatunk, mivel az egyes obulusok súlya is eltér egymástól, valamint a kopás következtében csökken a súlyuk.
- 28 Hampel J.: Magyarhoni régészeti leletek repertórium. A fehértói lelet Arch. Közl. XIII. (1880). 46—50.
- 29 uo.
- 30 MKCs Pecsétgyűjt. 100.
- 31 MKCs Pecsétgyűjt. 745.
- 32 Valtai E.: Néhány adat az ötvösmesterség és szerszámok történetéhez (XI—XIX. sz.) AÉ. 80. (1953) XL. t.
- 33 Szabó 51. 248. kép.
- 34 Kovács 72. A középkori magyarországi öltözet keleti rétegével és annak eredetével foglalkozott legutóbb Pálóczi-Horváth András: Le costume Coman au moyen âge Acta Arch. 32 (1980) 403—427.
- 35 Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe I. Wien 1964. 52. kép.
- 36 Entz G.: A gótika művészete Bp. 1973. 173. kép.
- 37 Marosi E.: A XIV—XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése AH. I. (1973) 49.

Kanál (ltsz. 52.72.8.) ezüst. Kórte alakú merítő, nyele négyyszögű keresztmetszetű karcsúsodó pálca, végén talapzaton ülő oroszlán. A kanál belső tövén vésett növénydís, törött. H.: 18,5 cm, sz.: 5,3 cm [187].

- 38 Kaiser Karl IV. Ausstellungskatalog. Herausg. v. F. Seibt. Nürnberg—Köln 1978—79. 142. kép.
- 39 Andersson 19. 3. kép. A példák felsorolását még bőven lehetne folytatni, de széles körű elterjedését és a minták változatosságát ezek is jól tükrözik.
- 40 Hampel 50.
- 41 Magyar művelődéstörténet I. Bp. é. n. (1939) 344. Tévesen közli az együttes fényképén az MNM ezüstcsatját (ltsz. 1957. 64. C), amit átvesz Kovács Éva.
- 42 Kőhegyi M.: XIV. századi ezüstkincs Kelebiáról Cumania I. (1972) 209.
- 43 Fingerlin, I.: Gürtel des hohen und späten Mittelalters München 1971. 316.
- 44 Gerevich L.: A csuti középkori sírmező BpRég. XIII. (1943) 129.
- 45 Szabó i. m. 51. 249. kép.
- 46 Szabó 67. 345. kép.
- 47 Szabó 51. 228., 232., 235. kép.
- 48 Ruttkay 86. 52. kép.
- 49 Safarik, O.—Schulmann, M.: The Medieval Necropolis Hinga near Subotica RAD Бойбонанцх Музея 3 (1954) 49. XI. t. 28. V. t. idézi Kőhegyi 212.
- 50 Gerevich 118., 124.
- 51 Széll M.: Elpusztult falvak, XI—XV. századbéli régészeti leletek Szeged és Hódmezővásárhely határában Dolgozatok (Szeged) XVI. (1940) 162.
- 52 B. Oberschall M.: A salgótarjáni, orgondaszentmiklósi és pakonyi középkori sírleletek Bp. 1942. I. t.
- 53 Gömöri J.: Beszámoló a sárospataki r. k. templom mellett 1968-ban végzett ásatásról Herman Ottó Múzeum Évkönyve IX. (1970) 113.
- 54 Belgrád, Nemzeti Múz. Inv. Nr. 247. Radojković, B.: Nakit Kod Srba. Beograd 1969. 71. kép.
- 55 B. Oberschall M.: Régi magyar vasművész Bp. 1941 6. kép.
- 56 B. Oberschall M.: Magyar bútorok Bp. 1944. 2. kép.
- 57 Bishoven, A. J. de: De vlaamse primitieven Stedelijk Museum voor schone Kunsten (Groeningemuseum) Brugge I. Brussel 1981. XXIII. t.
- 58 A sok hasonló lelet közül megemlíthjük a kecskeméti ferences templom ásatásán talált ptykét (a 19. sírból). Biczó P.: Jelentés a kecskeméti Kossuth téren végzett ásatásról Cumania IV. (1976) 345.
- 59 Kőhegyi 209.
- 60 uo.
- 61 Mihálik J.: A verseci ötvös lemezről AÉ XIX. (1899) 37—41.
- 62 Gubitz K.: Középkori verőtő és XVIII. századi éremmérték a Bács-Bodrogyvármegyei múzeumban AÉ XXXVI. (1916) 206—209.
- 63 Valtai i. m. (32. j.) 156.
- 64 Bálint A.: A kaszaperi középkori templom és temető Szegedi Dolgozatok XIV. (1938) 60.
- 65 Gerevich 159. 31. kép.
- 66 Szabó 41. 147. kép, 42. 155. kép.
- 67 Bálint A.: A mezőkovácsházi középkori település emlékei Szegedi Dolg. XV. (1939) 157.
- 68 Albestből (Románia) származó lemez MNM ltsz. 1903. 17. 2., ismeretlen lelőhelyű MNM ltsz. 58. 42. B.
- 69 Szabó 44.
- 70 Delmár E.: Középkori magyar emlékek Svájcban Bp. 1941. 9.
- 71 Hinz, A.: Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig Danzig 1870. II. köt. 2. kép.
- 72 uo. LVIII. t.
- 73 Inv. Nr. 158. Flemming, J.—Lehmann, E.—Schubert, E.: Dom und Domschatz zu Halberstadt Berlin 1972. 235.
- 74 Inv. Nr. 203. uo. 234.
- 75 Inv. Nr. 131. és 132. uo. 239.
- 76 Művészet I. Lajos korában Katalógus Bp. 1982. Kat. Nr. 7. 101.
- 77 uo. Kat. Nr. 8. 102.
- 78 Inv. Nr. K6156 Ausgewählte Werke. Kunstgewerbemuseum Schloss Charlottenburg Stiftung Preuss. Kulturbesitz Staatl. Museen. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Bd. 1. Berlin 1963. 29. kép.
- 79 Bossert, Th. H.: Geschichte des Kunstgewerbes V. Berlin 1932. 404.
- 80 Reallex. d. deutschen Kunstgeschichte Bd. II. 1101—1103. hasáb.
- 81 Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800—1400. Ausstellung des Schnütgen Museums Köln 1972. 152—158.
- 82 MNM Éremtári Napló 1941. 50.
- 83 Valtai E.: A körmendi lelet XIV—XV. sz. AÉ 83. (1956) 73.

- 84 Hazai Okmt. VI. k. 42. in: *Dr. Iványi B.: Képek Körmen*
múltjából. Körmen Füzetek 4. Körmen 1943. 5.
- 85 Hazai Okmt. II. k. 379. in: *Iványi i. m. 18.*
- 86 *Dr. Iványi B.: Dominikánus levelek és oklevelek a körmen*
levéltárban. Körmen Füzetek 1. Körmen 1942. 10.
- 87 *Iványi lsd. 85. j. 7.; 16.*
- 88 *Bácskai V.: Magyar mezővárosok a XV. században. Ért. a*
tört. tud. köréből 37. Bp. 1965. 26.
- 89 *László Gy.: A népvándorlaskor művészete Magyarországon*
Bp. 1970. 28–29. kép.
- László Gy. – Rács I.: A nagyszentmiklósi kincs Bp. 1977. 57. 61.*
74. és 76. képek.
- 90 *Vattai E.: Die Agnus Dei-Schale des Ungarischen National-*
museums Acta Hist. Art. XII. (1966) 41–59.
- 91 *Dercsényi D.: Nagy Lajos kora Bp. é. n. (1941). 161. Művészet*
I. Lajos korában Katalógus Kat. Nr. 277.
- 92 A csésze szájtátmérője 15 cm, magassága 4 cm, súlya 197 g.
1895-ben Zoffmann Jánosné tulajdona, akinek a szőlőjében találták,
jelenlegi őrzési helyét nem ismerem. *Milleker B.: A verseczi muzeum*
régiségeiről AÉ XVIII. (1898) 412–413.
- 93 Magyar művelődéstörténet I. Bp. é. n. 327.
- 94 MNM ltsz. 1902. 90. 3.
- 95 *Durrer, R.: Das Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*
Zürich 1928. 685.
- 96 *Durrer i. m. XXXVIII. t.*
- 96a *Durrer XXXIX. t.*
- 97 *Durrer 689.*
- 98 *Vattai i. m. (83. j.) 73.*
- 99 *Bossert i. m. (79. j.) 396.*
- 100 *Polenaković-Stefić, R.: Une rare decouverte du moyen-âge*
faite dans le village de Gorno Orizari, près de Kocani, en Macédonie,
Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines. Ochride
1961. Tome III. Beograd 1964. 321–325.
- 101 *Han, V.: Une coupe d'argent de la Serbie medievale.*
Actes... lsd. 100. j. 110–119.
- 102 Szeged, Móra Ferenc Múzeum. Szárai végén hegyikristály
berakás. *Lovag Zs.: A középkori bronzművesség emlékei Magyar-*
országon Bp. 1979. 48.
- 103 *Lovag uo. 174.*
- 104 *Lovag uo. 180. A k^é részt hegyikristályai kiestek. ltsz. MNM*
1897. 119. 8.
- 105 MNM ltsz. 52. 26. B. A bronz körmeneti keresztén hiányzik az
ékkő, csak az ovális lyukak jelzik a helyét. *Lovag i. m. 180.*
- 106 *Valter I.: La croix processionelle romane de Balatonfüred*
Acta Arch. 24. (1972) 215–232.
- 107 Eredetileg a lelet 33 ezüstitárgyból és ismeretlen számú
pénzből állt, Mária és Zsigmond pénzei elvesztek. *Hampel J.: Az*
ernesztvári leletről AÉ XV. (1881) 175–177. A temesvári Bánát
Múzeumból *Ileana Pintilie* közölte a tárgyakat. Itt köszönöm meg
*Szabó J. János*nak, hogy segítségével fel tudtam venni a kapcsolatot a
temesvári múzeum munkatársaival.
- 108 Ismeretlen lelőhelyű, feltételezsen brassainak tartott kincs-
együttes. *Lemberger Miksa* ékszerésztől vásárolta a múzeum. MNM
ltsz. 1878. 31. 1–33., 58. 73. B-76. B, 61. 89. B. *Hampel* Brassából
szerzett ékszereknek említi, de nagyobb része magánkézbe jutott.
Kövecz B.: Újabb adatok az ötvösség történetéhez hazánkban. AÉ
XVII. (1897) 244.
- 109 MNM ltsz. 1936. 15.
- 110 *Kövecz B. i. m. 225–252. Jelenleg a Nemzeti Múzeumban*
Denta lelőhelyű tárgy nincs, az ékszerék ismeretlen lelőhely alatt
szereznek, azonosításuk eddig még nem sikerült.
- 111 MNM ltsz. 55. 1104.
- 112 MNM ltsz. 1887. 122. 1. e.
- 113 *Szabó 69.*
- 114 *Ruttkay 81. Ducové 1413. sfr.*
- 115 *Fingerlin i. m. (43. j.) 177.*
- 116 Uo.
- 117 Uo. 118.
- 118 MNM ltsz. 1887. 122. 1. d.
- 119 *Drobná, Z.: Die gotische Zeichnung in Böhmen Prag 1956.*
91. kép; *Hasse, M.: Die Mode. Die Parler und der schöne Stil 1350–*
1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Hrsg. v. A.
Legner. Bd. 3. 138. a Braunschweigi mintakönyv rajza, Braun-
schweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Kupferstichkabinett Inv. Nr.
63.
- 120 *Drobná i. m. 50. Prága, Egyetemi Könyvtár A 34 fol 64a.*
- 121 *Eisler J.: Zu den Fragen der Beinsättel des Ungarischen*
Nationalmuseums I. Fol. Arch. XVIII. (1977) 191.
- 122 *Fritz, J. M.: Gestochene Bilder. Beihefte der Bonner*
Jahrbücher Bd. 20. Köln–Graz 1966. 374.
- 123 *Kohlhaussen, H.: Nürnberger Goldschmiedekunst des*
Mittelalters und der Dürerzeit 1240–1540. Berlin 1968. 86.
- 124 *Jenni, U.: Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzen-*
buch der Neuzeit. Parler-Katalog 3. 139.
- 125 Uo. 139–142.
- 126 A kép csupán témájában azonos a nagytállyal, stiláris
rokonságot nem találunk köztük. *Kalendarium Horae ad usum*
atrabatensem B 1655–56. *Nordensfalk, C.: Bokmalningar fran medel-*
tria och renässans i Nationalmusei samlingar Stockholm 1979. 63.
- 127 *Geisberg, M.: Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer.*
Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 32. Berlin 1939. 165.
- 128 MNM ltsz. 10. 1909. 1. Soltvadkerten találták 1909-ben.
- Kovács É.: Limoges-i zománcok Magyarországon Bp. 1968. 41. kép.*
- 129 Ha több ötvöstárgyra ugyanazt a mintát akarták rávinni,
ez a következőképpen történt: egy példányban elkészítik a vésetet
(pl. evőeszköz monogramját), ebbe nedves papírt préselnek bele,
aminek következtében a papíron finom relief keletkezik. Ezt az
oldalt szénrel vagy ólommal bedörzsölik, majd a vésendő fémlapra
helyezik. A papíron levő mintát átdörzsölik polirozó acéllal, s a rajz
jól látható a lemezen. Ennek az eljárásnak az az előnye, hogy a másó-
lat megegyezik az eredetivel a jobb és bal oldalát tekintve, mert két-
szer történt az átdörzsölés. Szemben a metszettel, ahol a két oldal
tengelyesen szimmetrikus a fémlapon és a lenyomaton. *Fritz i. m.*
(122. j.) 394.
- 130 *Fritz 10.*
- 131 A fametszés gyakorlata szintén nem előzmény nélküli, a
szövetek mintáit, a függönyök, tapéták, kelmék díszítését is fadúcok
nyomásával érték el, csupán a textilt váltja fel a papír. Forma-
metszőkről (Formschneider) Németországban először 1397-ben
Nürnbergben és 1398-ban Ulmban tesznek említést. *Geisberg i. m.*
(127. j.) 14.
- 132 *Fritz 87.*
- 133 *Fritz 88.*
- 134 *Fritz 91.*
- 135 *Kolba J.: Vésett gótikus talpas keresztjeink Fol. Arch.*
XXXI. (1980) 239–263.
- 136 *H. Kolba J.: Szent László alakja a középkori ötvösművészet-*
ben in: *Anthela Patriae. Hungaria Sacra I. Szerk. Mezey L. Bp. 1980.*
55–59. képek.
- 137 *H. Kolba J. Parler-Katalog 4. 152.*
- 138 *Fritz 9.*
- 139 *Rumpf, F.: Beiträge zur Geschichte der frühen Spielkarten.*
Festschrift A. Goldschmidt. Berlin 1935. 81.
- 140 *Fingerlin 180.*
- 141 *Fingerlin Kat. Nr. 126.*
- 142 *Fingerlin Kat. Nr. 108.*
- 143 *Fingerlin 421.*
- 144 *Bácskai i. m. 28.*
- 145 *B. Oberschall M.: Régi magyar vasművesség Bp. 1941. 8.*
kép.
- 145a *Fingerlin Kat. Nr. 307. és 107.*
- 146 *Finger in 209.*
- 147 A BTM tulajdona, *Nagy Ildikó* szíves szóbeli közlése.
- 148 *Kralovánszky A.: A kerepesi későközépkori ezüstkincs AÉ*
82. (1955) 193.
- 149 *Kralovánszky 199.*
- 150 A fent említett valamennyi kincs az MNM tulajdona. Akad-
nak kivételek is a kincsek összetételét tekintve, a budapesti (Egyete-
mi Könyvtár építkezésénél talált) és a szombathelyi kincslelet szép
számmal tartalmaz ékszert is.
- 151 Csak néhányat említünk: *Entz G.: Késő középkori vég-*
rendeletek művészeti vonatkozásai Műv. Ért. II. (1953) 171–175;
Kovács É. i. m. (1. j.); Sztiezyńska – Stolo, E.: Tanulmányok Erzsébet
királyné mecénási tevékenységéről (Liturgikus textiliák és para-
mentumok) AH VII. (1979) 23.; uő. *Tanulmányok Lokietek Erzsébet*
királynő műpártolása köréből (Ötvöstárgyak) Műv. Ért. XXX.
(1981) 233–254.
- 152 Ol. Dl. 5937.
- 153 Ol. Dl. 21225.
- 154 Ol. Dl. 24157.
- 155 Kisfaludy cs. lvt. Ol. Dl. 61572.
- 156 Kisfaludy cs. lvt. Ol. Dl. 68479.
- 157 Ol. Dl. 8494. Zsigmondkori oklevéltár Szerk. *Mályusz E.*
I. köt. 1387–1399. Bp. 1951. 6106.
- 158 Ol. Dl. 11379.
- 159 Ol. Dl. 13624.
- 160 Ol. Dl. 13888.
- 161 Ol. Dl. 10034.
- 162 Ol. Dl. 11980.
- 163 Sági Balázs felsorolt javai: 8 ezüst peccaria in wlgó Serlek;
1 nagy ezüst serlek; 3 aranyozott in wlgó cupes; 15 ezüst kanál
(coclearia); 3 gyöngyből készült Pártás in wlgó vocati; 3 gyöngyből
való hajtartó (crinalie); 2 gyöngyből való in wlgó Naikbawethe;
4 ezüsttel díszített öv in wlgó Maioch; 1 aranyozott bíbor köpeny
(reverenda); 1 veres hermelinprémes köpeny (reverenda); 1 agmen
in wlgó vocata (zarándokjelvény); 1 földesuri öltöny (indumentum
dominii); 1 superlectile in wlgó Paplan; 2 zöld vánkoshuzat in wlgó
kamoka; 3 vánkos (cusina) kamoka-val behúzza; 2 női öltöny
(camisia); 3 főköttő (ligatoria capitis); 4 in wlgó chepech; 1 veresszínű
bíborból való közelő (manica) gyöngyökkel díszítve; 1 aranyozott,
ezüstözött 7 márkát érő öv, törrel (balteus cum bicello); 4 abrosz
(mensalia); 1 aranyozott 3 márká értékű öv in wlgó Zorocho; 1 Partha
in wlgó gyöngyökkel 24 forint értékben; 1 aranyozott ezüst in wlgó
Nakbaue the 2 és fél márká értékű; 1 aranyozott Dacos in wlgó;
2 öv Maioch vocata, egyik sárga, másik veres; 1 aranyozott sárkány
(draco); 1 fehér stóla, beleszött sárkányokkal; 1 bíborból való
aranyozott Iopula; 1 bíborköpeny (reverenda); 2 tartó (pixis) 75
forint értékben; 5 kicsi pixis; 3 vért (lorica); 4 chami in wlgó horog;

3 görög cortina in wigo Zonek; 1 nagy cortina Carpit; 4 lándzsa in wigo Keep; kb. 3000 nyílhegy.

164 A marhák becslése majdnem azonos a 14–16. században. A 14. sz.-ból *Bohdanecký* (i. m.) 27. j.), a 16. sz.-ból Werbőczy Hármaskönyve alapján *Werbőczy I.*: Hármaskönyv szerk. *Kolosvári S. és Öndri K.* Bp. 1894. 164.

165 Ol. Dl. 14547.

166 Ol. Dl. 16185.

167 Ol. Dl. 20760.

168 Perényi Imre köteles adni Somi Józsnak az alábbi érték-tárgyakat: 4 aranyláncot, 1 drágaköves nyakbavetőt, 1 német öltönyt, 1 „swapo-t” 1 nyeret takaróval és lőszerszámmal, zablával, melyek mind aranyozott ezüstművesek. 1 sótartót, ad modum crucis subtiliter dispositum, amely 9 követ és 16 sárkánynyelvet (linguas drakonis) tartalmaz, értéke 10 ezüstmárka. 8 aranyozott kupát, azonos formájú és minőségű valamennyi, quarum quolibet continet argenti marcas V, pensas VIII, et alicue paulo plus, alicue paulo minus, summam tamen faciunt marcas L, pensas XXXIII. Item unam pelvim parvam, simplicem, albam, continentem marcas VIII. Item lavatorium eiusdem album, continens marcas VI. p. VI. Item alia pelvis parum subtilior, alba, continens marcas VII. minus pensis XII. Item lavatorium eiusdem album continens marcas VIII minus pensis III. Item pelvis secunda maior, parum deauratum, cont. marcas X minus pensis VI. Item tres scutelle magna, marcas XXVII. Item amphora magna vinaria alba, cont. marcas XII. Item tres scutelle mediore, marcas XV, pensas XVIII. Item due flasce ad modum vasis, unius forme cont. marcas XVII, pensas XXXVIII. Item una scutella predicti aliis minor et due scutelle albe, cont. marcas V, pensas XXXVIII. Item decem disci maiores albi, cont. marcas XV pens. XXXVI. Item duodecim disci minores, marc. XI. Item una cuppa cum floribus, marc. V. Item alia parum simplicior, marc. IIIII. Item lavatorium eiusdem album, cont. marc. VIII minus pens. III. Item pelvis secunda maior, parum deaurata, cont. marc. XI. Item lavatorium eiusdem deauratum, cont. marc. X. minus pens. VI. Item tres scutelle magne, marc. XXVII. Item amphora magna vinaria alba, cont. marc. XII. Item tres scutelle mediore, marc. XV. pens. XVIII. Item due flasce ad modum vasis, unius forme, cont. marc. XVII, pens. XXXVIII. Item una scutella predictis aliis minor et due scutelle sasas albe, cont. marc. V. pens. XXXVIII. Item decem disci maiores alba, cont. marc. XV. pens. XXXVI. Item duodecim disci minores, marc. XI. Item una cuppa cum floribus, marc. V. Item alia parum simplicior, marc. IIIII. Item alia cuppa magna marcas V, pensas XXXV. Item cuppa Feeke-wles Marcas V, pensas XXX. Item alia cuppa mediocris marcas III, pensas LXII. Item cuppa ad modum glandinis marcas III, pensas VIII. Item cuppa cum armigero desuper marcas IIIII pensas XXI. Item cuppa cum floribus albis marcas V, pensas V. Item una cuppa parva marcas IIIII, minus pensis V. Item cuppa maior fekeles marcas IIIII, pensas XVIII. Item cuppa albe cum ciborio marcas IIIII pensas XLIII. Item cuppa alia fekeles marcas IIIII pensas VIII. Item cuppa cum ciborio curto seu basso marcas IIIII pensas II. Item cuppa parva alba M. III. Item cuppa cum Smalcz desuper, marcas III. pensas XLV. Item due parva cuppa fekeles marcas IIIII. Item una cuppa

mediocris, marc. III. pens. XI. Item una cuppa thekerges, marc. IIIII pens. VIII. Item una cuppa parva, marc. III. pens. VIII. Item una cuppa hoyagos cum fitulatorio, marc. IIIII pens. II. Item duo parva candelabra alba, marc. II. Insuper dedit duo paplan: unum fejéranayos, alius veresaranayos, in quo sunt arma Mathie regis. Item duas anteas vulgo karpit Item quattour decim ulnas de kamoka, de curo (?) Item decem ulnas de atlacio similiter pretiosi Hec computantur ad florenos III^o LXXX Duas subas, quas computaverunt ad fl. II^o. Ol. Dl. 20569.

169 Ol. Dl. 13306.

170 Ol. Dl. 19913.

171 Ol. Dl. 30244.

172 A felhasznált oklevelek: Ol. Selmechányai lvt. II. 790., II. 891., III. 68., III. 69., III. 94.

173 *Parádi* i. m. 146.

174 A pénzek közül az alábbiak ismertek: CNH I. 212. (3db), 226. (43), 227. (2), 237. (8), 238. (3), 241. (8), 246. (43), 245. (8), 299. (54), 300. (3), 344. (104), 345. (3), 360. (35), frisachi denár 1 db Luschin XXIV. Num. Közl. 38–39. (1939–40) 67. 1934-ben a múzeumba került: CNH I. 212. (1), 226. (31), 237. (1), 241. (4), 244. (35), 245. (3), 299. (45), 344. (89), 346. (2), 360. (19), frisachi denár 1 db Luschin VIII. t. 17. Num. Közl. 40. (1941) 90.

175 A Nemzeti Múzeum régiségtár gyarapodása AÉ XIX. (1899)

75.

176 AÉ XXXI. (1911) 183., *Parádi* 148.

177 *Lsd.* a 17. j.

178 *Hampel J.*: A fehértói lelet AÉ X. (1876) 160–161.

179 *Hampel* 28. j.

180 Ez a lemez csak 1924-ben került a Nemzeti Múzeumba Mauther László révén, aki a halasi gimnáziumból elveszett és elkallódott tárgyat egy vidéki kereskedőtől megvette és a múzeumnak eladta. MNM Ltsz. 1924. 51.

181 *B. Oberschall M.* i. m.

182 A megvásárolt pénzek: CNH II. 121. (2 db), 125A (3), 125C (2), 126. (4), 128. (47), 125A egykorú hamisítványai (32), szörényi báni pénz 15 db, havasalföldi 1 db. MNM Éremtári Napló 1941. 50.

183 A leltárkönyvben mint régi raktári anyag szerepel ismeretlen lelohellyel. A sok összekevert tárgy között ezt is az ötvenes években leltározták újra.

184 Valószínűleg ebbe az együttesbe sorolhatjuk. 1930-ban vásárolta a múzeum Mauthner Lászlótól, aki állítólag a temesvári múzeumból szerezte. Bár *Hampel* rajzán nem szerepel, nem zárjuk ki odatarozását, mivel *Hampel* a 33 tárgyból csak 13 rajzát közli.

185 MNM Éremtári Napló 1881. 48.

186 *Hampel* i. m.

187 A katalógusból kimaradt a kelebiai kincs, mivel az *H. Tóth Elvira* és *Kőhegyi Mihály* feldolgozása alatt áll.

Itt szeretnénk köszönetet mondani *Marosi Ernő*nek, aki dolgozatom megírását – mely először szakdolgozatként készült el – készségen támogatta, továbbá *Kolba Judit*nak, akinek engedélyével a Nemzeti Múzeum középkori ötvösgyűjteményét korlátlanul tanulmányozhattam.

SCHATZFUNDE AUS DEN 14–15. JAHRHUNDERTEN AUS UNGARN

Die Arbeit veröffentlicht die unter der Erde verborgenen Schatzfunde aus dem 14. und dem 15. Jahrhundert, bzw. auf Grund ihrer Menge und Zusammensetzung stellt sie die gesellschaftliche Lage ihrer Besitzer fest. Die Schatzfunde enthalten meistens Silber- und vergoldete Silbergegenstände in Zusammenhang mit der Kleidung und den Mahlzeiten.

Vom Ende der Árpádenzeit und vom Anfang des 14. Jahrhunderts stammen drei bescheidene Schatzfunde: der Fund von Geszti besteht aus Ringen, einem Kleidheftel, Münzen; in Esztergom-Kőlábat wurden Haarringe, Ringe, und Münzen gefunden; in Zalazsentgrót kam Silberringe, eine Nutsche, und Münzen ins Tageslicht. Die sechseckige Nutsche war in breiten Schichten der Gesellschaft populär (affectura, firmicula, femail, Fürspan), die aus vielen ungarischen Friedhöfen von den 13–14. Jahrhunderten vorkamen.

Im Fund von Kiskunhalas-Fehértó, dessen Besitzer ein reicherer Adlige sein könnte, finden wir unter den Kleidungsgeprägten ein mit der Aufschrift: Magister Sinka. Er hat im Hof des Königs András des III. und Róbert Károly gedient, mehrere schriftliche Quellen gedachten seiner zwischen 1299–1317. In seinem Schatz wurden mehrere vergoldete Silberprägungen, Ringe, eine Silberschale, ein Siegel versteckt.

In Kelebia kam ein Schatzfund von beinahe 100 Gegenständen vor, nur in Verbindung mit dem Gewand:

silberne Ohringe, Armbänder, Gepräge mit Tierfiguren, Knöpfe, Agraffen. Der Besitzer des Fundes war auf Grund der Aufschrift auf den Armbändern Frau Kós, die Tochter von Demeter Nekcsei, und die Ehefrau des Bans von Macsó, Pál Garai. Er spielte eine wichtige Rolle im Hofe von Róbert Károly und starb um 1350. Der Schatz kam aus mehreren Händen zusammen und häufte sich während längerer Zeit auf.

Der Fund von Kiskunhalas-Bodoglárpusztai ist nicht so reich an Gegenständen, seine Münzsumme ist doch sehr ansehnlich (mehr als 2000 Stücke von Lajos dem I. bis Sigismund). Die Parallelen der Knöpfe und Gepräge finden wir auch in den nahen Gräberfeldern der Tiefebene.

Die oben erwähnten drei Schatzfunde sind verwandt, unter ihnen finden wir Prägungen, die einander ähnlich sind. Das berühmteste Beispiel der Kleidungsstücke mit geprägten Edelmetallplatten ist das Agneskleid in Sarnen, das die Witwe von András dem III. in die Schweiz mitgenommen hat. Das Schmückung der Kleider mit Metallplatten verbreitete sich in ganz Europa, besonders in den französischen und burgundischen Höfen.

Der reichste Schatz aus dieser Zeit ist der von Körmen, dessen Besitzer eine Gemeinde der Mönche von Körmen sein könnte. Die vergoldeten Silbergefäße (ein gebuckelter Topf mit gravierter Aufschrift, vier Silberschalen – ursprünglich fünf –) wurden anlässlich feierlicher Ereignisse benutzt. Gravierte Ringe mit Tier-

figuren oder Inschrift, Silberbleche, Reliquienkreutze, ein Stempel gehören noch zum Fund. Mehr als 300 Silbermünzen, (von Endre dem III. bis Königin Mária), cc. 70 Schmuckgepräge, 100 Silberknöpfe sind verlorengegangen. Die Parallelen der Schalen befinden sich im Schweizerischen Landesmuseum von Zürich, wohin sie von dem Kloster von Sarnen gelangten. Einfachere Stücke, die ihnen ähnlich sind, kommen in den Funden von Szabadbattyán, Ernesztháza, Temeskutas, Temesvár, Kiskunhalas-Fehértó vor.

Der Schatz von Ernesztháza (Banatski Despotovac, Jugoslawia) enthält Haarringe mit Ketten, Hängeschmücke, zwei Silberschalen, ein Reliquienkreuz, Münzen, deren grösserer Teil das Museum von Temesvár (Timișoara, Museul Banatului) aufbewahrt. Die derb bearbeiteten, grossen Stücke sind mit denen von Kelebia in Verwandtschaft, und sie widerspiegeln den südlichen Geschmack, der die balkanische Schmucktracht byzantinischer Herkunft charakterisiert.

Die zwei Gürtel von Nagytállya und Kerepes führten uns schon ins 15. Jahrhundert. Der erste besteht aus einem viereckigen Schnallerahmen, Silberplatten, einer fein gravierten, eine stehende Dame darstellenden Riemenzunge. Die Parallelen der gravierten Zeichnung finden wir auf der Fassung eines Jägersmessergriffes in Dresden

und in der Szene der Alttestament-Handschrift (Prag, Universitätsbibliothek). Ähnliche Darstellungen verbreiteten sich mit der Hilfe der Musterbücher. Während vor der Benützung der Graphik der gravierte Schmiedewerk als Vorbild für den Stich diente, verbreiteten sich die Zeichnungen auf den gravierten Darstellungen auf Grund der als Vorbild nützenden Stiche von der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Die schmuckhaftere Riemenzunge des Gürtels von Kerepes ist gegossen, durchbrochen, und mit Blätterreihen geziert. Sechs gegossene Lochkranzbeschläge mit Ranken, zehn Beschläge mit Blättern waren auf den Gürtel angemacht. Den Schatz konnte ein Goldschmied verstecken, da er auch Gegenstände für Reparatur (Silberlöffel, Agraffe, Haken) und noch nicht bearbeitete Silberplatten enthielt. Er stammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Das vorgekommene Material mit den schriftlichen Quellen verglichen wurde die materielle Kultur der mittelalterlichen Gesellschaft bekannt. In den Urkunden sehen wir gleiche Gegenstände vom Typ, Schmücke, Esszeuge, Kleiderzugehöre, die aus Edelmetall nach dem Geld die wichtigsten Mobilen waren. Aus den Quellen erfahren wir über diese Gegenstände im allgemeinen aus Testamenten, Streiten, Erbteilungen, Verpfändungen.

GIULIO CLOVIO MAGYARORSZÁGON

A schallaburgi-budavári reneszánsz kiállítás (1982–1983) tanulságairól

*In memoriam
patris mei carissimi,
ingegnarii olim in Slavonia
laborantis*

Clovio személye, főként korai munkássága, régi témája, egyben régi problémája mind a magyar, mind a horvát művészettörténeti kutatásnak, sőt az olaszoknak is. Erről mindeddig csupán Vasari késői, jöllehet kétségtelenül hiteles tudósítása tájékoztatót.

Vasari[1] a következőket írja a fiatal Clovioról. Első pártfogója Marino Grimani mantovai kardinális volt, mestere Giulio Romano festő, első munkája pedig „una Nostra Donna”, melyet Dürer fametszete után másolt. Utána Vasari közvetlenül Clovio magyarországi tartózkodásáról tudósít. „Perchè, essendoci portato bene in questa prima opera (Madonna-kép Dürer fametszete után) si condusse per mezzo del signor Alberto da Carpi, il quale allora serviva in Ungheria, al servizio del re Lodovico e della reina Maria sorella di Carlo V.: al quale re condusse un Giudizio di Paris di chiaroscuro, che piacque molto; ed alla reina una Lucrezia Romana che si uccideva, con alcune altre cose, che furono tenute bellissime. Seguendo poi la morte di quel re, e la rovina delle cose d' Ungheria fu forzato Giorgio Giulio tornarsene in Italia.” Vasari közlése annyira szabatos, hogy itteni munkásságát két hiteles dátum közé helyezhetjük. Az egyik dátum 1523–1524, azaz Clovio II. Lajos király és Habsburg Mária esküvője (1522. jan. 13.)[2] és prágai tartózkodása (1522. márc. — 1523. tavasza) után érkezett Magyarországra, talán már 1523. őszére[3], illetve 1524. elejére. A másik dátum pedig 1526. aug. 29., azaz a mohácsi vész utáni időszak, amikor Clovio elhagyta Budát — talán Mária királynéval együtt —, és rövidesen Magyarországból is eltávozott. Ezekbe a rövid évekbe Vasari Clovio két művét, két festményét iktatja. Az egyik „Páris ítéletét” ábrázolta, melyet Lajos királynak ajánlott, a másik „Lukrécia halálát” amelyet Mária királynénak ajándékozott. Mindkét mű nyilván a török had megérkezésekor, a budai várpalota kirablásakor pusztult el.

Ismereteinknek erről a végpontjáról, mondhatni holtpontjáról a schallaburgi kiállítás előkészületei mozdították ki kutatásainkat. Ugyanis a katalógusírás rohammunkája közben Jagelló-kori személyi adatokat keresve és ennek érdekében Fögel József kitűnő munkáját[4] forgatva, ezek a sorok tűntek elő: „De hogy műkaligrafiánk és ornamentikánk milyen fejlett színvonalú volt, misem bizonyítja fényesebben, mint a Valkó megyei Újlak város részére adott szabadságlevél. Egész ívrétű, Corvin-codex alakú pergamenjei homlokukon a Jagelló-czímerrel, igazi szépségét teszi a bécsi császári—udvari könyvtárnak.” Ismerve egyrészt Fögel József módszeres kutatásait, másrészt a Jagelló kor címereslevél festészetének kiválóságát, megragadó szépségét, pillanatig sem volt kérdéses, hogy ez a címerdíszes, ünnepélyes okmány csakis kiváló alkotás lehet. Ezért azonnal fényképeket kértünk, amelyek — a kiállítási előkészületek állandó bécsi kapcsolatai révén — a legközelebbi időn belül meg is érkeztek.

Az igen kitűnő színes felvételek a kódex[5] Jagelló címeréről és Újlak város címeréről (1, 2. kép) örvendetes nagy meglepetést, de némi csalódást is keltettek. Az előbbi rendkívüli kompozíciójával, művészi jelentőségével, az utóbbit azért, mert nyilvánvaló volt, hogy a nagy Jagelló-címeres miniatűrának semmiféle stíluskapcsolata sincs az egykorú címereslevél festészetünkkel. Távol áll

attól a címereslevél sorozattól (13, 15. kép), amely az ún. Bakócz monogramista műve[6], de ugyanúgy távol áll Desiderius Italus hiteles munkájától (19. kép), Johannes de Campanellis de Bursel címeres levelétől (1526. jan. 22, Buda), mely közel egyidejűleg[7] készült.

A mestert keresve a kéziratból, a Jagelló-címeres miniatűrából kellett kiindulnunk.

A kódex formában kiállított, pergamenre írott ünnepélyes okmány hangsúlyos díszé éppen a mintegy címlap gyanánt megfestett Jagelló-címeres nagy miniatúra. Kompozíciója — mely a cinquecento nyomtatványok címlapjaira emlékeztet — diadalívserű architektónikus keretben ábrázolja II. Lajos királyi címerét: négyelt pajzsban a magyar vágásokat és a cseh kétfarkú oroszlánt, a szív pajzsban a Jagelló-sassal. A keret-architektúra két-tős talapzatra helyezett két, kannelurás korinthusi oszlopból áll, melyeket félkörív kapcsol össze, az ívelést pedig hármas csoportba, ritmikusan elosztott, levélindák-ból alakított dísz koronázza. A pompázatos hatást fokozzák a talapzatra és az oromdíszbe helyezett, római császárérmeket utánzó medaillonok, valamint a két oszlopfőről ékszerfüzereket lebecsátó puttó-figurák, illetve a talapzaton a füzereket elkapó puttó-alakok. Ebbe a keretbe van helyezve a címerpajzs, melyet két ifjú a vállán tart. A pajzs felett koronás zárt sisak látható a koronából kimagasló szárnyakkal sisakdísz gyanánt, két oldalt pedig sisaktakaróként dús levélindák hullámanak.

A miniatúra alapjellege kétségtelenül olaszos, stílus-elemei is megfelelnek a kora-cinquecentónak, mégsem lehet olasz mester műve. A kompozíció túlsúlyoltsága, atektonikus, illogikus elemei: a pajzstartó figurák ügyetlen rajza, az oszlop-talapzatokból kinyúló padkán ülő puttók, a padka alá helyezett vázák, a talapzathoz tekintő oroszlánfejek, az oromdíszben bizonytalanul lebegő császárérmekek mind olyan motívumok, amelyeket vérbeli olasz művész semmiképpen sem alkalmazott volna ilyen módon. Jöllehet kétségtelenül valamennyi motívum az olasz cinquecento jellegzetességei közé tartozik. Hasonló ellentét mutatkozik a színezésben is. A túlzottan hangsúlyos, túl élénk színek sem egyeznek meg az olasz felfogással.

Másrészt a miniatúra művésze nem lehet hazai mester sem. A heraldikai hibák — a királyi korona elhagyása és helyettesítése a sisakdíszel, a címerszínek hibás alkalmazása — ennek kategorikusan ellene mondanak.

Mindezek ellenére a miniatúra ötletesen megkomponált, lebilincselő hatást keltő, pompázatos alkotás, kidolgozása pedig rendkívül finom.

Ennyit lehet kiolvasni a miniatúra stílusából. Ebből pedig a következtetés is levonható: mestere olasz iskolázottságú, külföldi és pedig nem olasz származású művész volt. A kódex-okmány keltekor 1525. december 13-án ilyen mester pedig csak egy tartózkodott a budai udvarban: a horvát származású, Itáliában nevelkedett, olasz művészek körében képzett festőművész, olaszos nevén Giulio Clovio. Az azonosítást Clovio munkásságának irányvonala is hitelesíti. A mester mind korai korszakában, mind később elsősorban a miniatúrafestészetben jeleskedett.[8]

Sajnálatos módon azonban Clovio korai, ifjúkori mű-



1. Újlak város címere. Miniatura Giulio Cloviótól Újlak város privilégiumában.

vei elkallódtak. Ezért csak későbbi stílus-analógiákat említhetünk a nagy címerminiaturához, mégpedig a Grimani Evangeliariumot (Velece, Biblioteca Marciana. Cod. 109 25), mely Clovio monografusa Maria Cionini-Visani szerint két időszakban azaz 1534–1535 és 1538–1539 táján készülhetett. Ennek ellenére miniaturái a színezésben, fejtípusokban, ornamentikában, a cameók dekoratív alkalmazásában erősen emlékeztetnek a Jagelló címeres miniaturára. Későbbi műveit is a motívumok halmozása, zsúfolása jellemzi, különösen a dekoratív részletekben. A Jagelló-címerkép egyes motívumai is fel-fel tűnnek későbbi műveiben: a puttók dekoratív alkalmazása, a függesztett füzérek a lapszégeken stb., valamint a jellegzetesen erős vörös szín.

A Jagelló-miniatura éppen unikum-jellegénél fogva rendkívül jelentősen egészíti ki Clovio oeuvre-jét. Fiatalkori művészetét egyedül ez a mű reprezentálja.

A pompázatos címer-miniatura a hártakódex statutum-sorozatát ékesíti és hatásosan hangsúlyozza a királyi privilégium különleges jelentőségét. Az ötvennyolc lapra terjedő, gondosan írott, kaligrafikusan, világosan tagolt szöveg (3 kép) nyilván a királyi kancellária valamelyik íródeákjától, kitűnő scriptorától származik, aki feltehetőleg egyéb kéziratok másolásában is jeleskedett.

A különleges privilegialis okmány keletkezését a bevezető sorok világítják meg. A kezdeményező, illetőleg a közvetítő a király jegyzője, egyben Újlak város szülötte Izdenczy Ferenc volt (Egregius Magister Franciscus Izdenczy de eadem Wylak Notarius noster). A város küldöttei (Stephanus Thoth városbíró, Nicolaus Lengjel, Clemens Nagh, Stephanus Mathws esküdt polgárok) Izdenczy támogatásával (cum instantia interventa... magistri Izdenczy) bemutatták régi törvénykönyvüket (librum legalem)[9] és kérték annak újra kiadását, illetve megerősítését privilégium formájában. A király teljesítette a kérést és pedig — mint a privilégium záradékában olvasható — tekintetbe véve Izdenczynek kora ifjúságától tanúsított szorgos munkásságát (vigiles et sedulos labores) és Újlak város hűséges szolgálatait, kiváltképpen az elmúlt években a súlyos török támadással szemben tanúsított kitartását. Az előzmények azonban nyilván visszanyúltak 1524-ig, amikor az Újlaky család utolsó tagja Lőrinc herceg Újlak város földesura meghalt. Ezzel a város helyzete gyökeresen megváltozott, ezért ebben az átmeneti helyzetben a város vezetősége szükségesnek látta jogainak megerősítését, ünnepélyes rögzítését a királyi privilégiumban.

Az okmányt befejezi, a város címerét ábrázoló miniatura, amelyben Clovio a hazai gyakorlathoz, a kancellária

szokásos címer-miniaturáihoz igazodott mind a pajzs alakjában, mind a pajzs keretvonalát élénkítő szalagdíszben. Új motívum a pajzs ormán a kandeláber a lobogó tűzzel, a címerpajzsban pedig a naturalisztikus térábrázolás: a füves térség, amelyben felemelkedik a várost jelző kaputorony, mellette kétfelől a felágaskodó oroszlánok, a város védői. A kék háttéren a pajzs felső végében kétszeresen feltűnik az Újlaky család címere, mintegy hagyományként, a város megelőző korszakát jelezve. A városkaput őrző oroszlánok pedig Újlaky Lőrincnek, a város utolsó földesurának a címeréből, illetve pecsétjéről (1519. Magyar Országos Levéltár. Dl. 47299) származnak.

Az okmány súlyos tartalmához, miniatura-díszéhez méltó az igen szép reneszánsz kötése (4 kép), mely akantus levélnamentikával, címfelirattal ékes:

P·IVRA·CIVITATIS·WYLA·K MDXXVI

(a „P” betű feloldása: PRIVILEGIA). Ezzel a hiteles dátummal a kötetábla hazai könyvkötészetünk elsőrangú dokumentumává válik. Nyilván Budán készült, az okmánnyal egyidejűleg 1526 elején. A kötetábla rendszere, beosztása azt a típust követi, amely Thurzó Zsigmond váradi püspök (+1512) Gazius-kéziratát [10] fedi. Ornamentális motívumai azonban a későbbi kornak megfelelően bonyolultabbak, a középmező sarkait félkörök helyett palmetta-díszítmények töltik ki.

A kötetábla 1526-os dátuma egyben visszaüt a nagy címerminiatura keletkezési idejére. Az okmány keletkezési napjára, azaz dec. 13-ikára valószínűleg csak a szövegmásolás készülhetett el, a miniaturák festése később következhetett. Ezt bizonyítja a szöveg címfeliratának a befejezetlensége, és az iniciálék festésére üresen hagyott helyek.

A minden tekintetben reprezentatív módon kiállított kódex-okmány nem csekély költségét — Mátyás király 1486. évi decretuma[11] értelmében — a kitüntetett és megajándékozott városnak kellett viselnie. Tehát a kódex feletle gondos művészi kiállítása a város kívánsága volt, éppen ezért Újlak város műveltségéről megkapó képet nyújt.

A rendkívüli dokumentum, annak pompázatos művészi megjelenése szükségessé teszi a megrendelő és egyben mecénás városnak, Újlaknak a megismerését.

Szerencsés módon mind az oklevelek, mind a művészi emlékek, építészeti maradványok segítségével kirajzolódhatik előttünk ez a rendkívül jelentős település, amely a középkori ország déli határvidékén, a Szerémségben, Valkó vármegyében a Duna jobb partján emelkedő hegyen alakult ki. A középkori oklevelek[12] a települést régi magyar néven Újlaknak (Huylak, Wylak) nevezik, ugyanígy találjuk a későbbi forrásokban. A XIV. század végén a település birtokosa a Csák nemzetségből származó Kont Miklós nádor[13] volt, majd pedig utódai. A Kont nemzetség kihalása után Újlaki Miklós erdélyi vajda birtokolta.

A város jogi helyzetéről és fejlett szervezetéről tiszta képet kaphatunk abból a jegyzőkönyvből (Miracula Joannis de Capistrano 1460)[14] mely Capistranoi Szt. János csodáiról szóló tanúvallomásokot tartalmazza. E páratlan dokumentum bevezetésében így nevezi meg magát a város vezetősége: „nos judex et jurati Civitatis Huylak, ac etiam cives ejusdem sub felici dominio et protectione magnifici domini Nicolai de Huylak, Wajvode Transilvani Constituti”.[23] A bejegyzések hitelesítésére pedig feltűnő módon kétféle pecsétet használtak, nagy pecsétet és függő-pecsétet (sigillum maius, sigillum pendens — 84). Ugyanez a jegyzőkönyv szinte teljes képet ad a városról. Megnevezi templomait, elsősorban a ferencesekét (ecclesia sancte Marie apud fratres de observantia) a város keleti végében (23–24), melynek kápolnájában Capistranoi Szt. János sírlemleke (tumulum—20) állt (in capella sepulchri ipsius—75, 84). Szól még Szt. Ilona és Szt. Miklós templomáról (26), valamint Szt. Fülöp és Szt. Jakab oltáráról (55), — de az utóbbiak helyét nem nevezi meg. A város topográfiájából említ néhány utcát (platea Sancti Ladislai—26, 58; platea Kislonczas—58, 61, 95



2. II. Lajos címere. — Miniatura Giulio Cloviótól Újlak-Ilok város privilégiumában. 1525, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8624.

accommodans accedens personam iudicis, proponens causam defuncto. de commissione iudicis attractus citatur prima, secunda, et tertia vicibus. si attractus non comparuerit, actor ipso facto obtinebit. Si autem parebit et receperit terminum respondendi, habebit quinquiduum diem pro termino respondendi, ipso termino occurrente, si attractus negauerit, ex quo nullus testimonium super eo habeatur, solo suo iuramento attractus in proximo termino iudicio sequenti se purgabit.

De pecunia mutuo accommodata super his hereditatum rerum immobilium, et pro ipso debitore negatis

Item. Si quis concuium accommodans aliquam summam, et in signum sue accommodationis, lre civitatis super domo vel vinea per illum qui petit pecuniam sibi, loco et in signum restitutionis vagante fuerit, et terminus soludom per partes prefixus advenierit, insolvensque preterierit. Ille vero qui accommodauerat pecuniam, in presentiam iudicis accesserit, et feriatum, cause processum declaraverit, audienteque attracto citato actor ipsas lras in iure presentaverit, et proposuerit, quod tantam pecuniam ei accommodasset, et in signum vagi ipsas lriteras hereditarias haberet. Attractus autem responderet quod non, afferendo quod quicunque lras causa conservacionis, et sub spe restitutionis illi assignasset. Tunc actor debeat suo iuramento in proximo termino iudicio prestando affirmare, quia lre ille in ea summa, pro qua declarabat, sibi fuissent et essent imagiote, et attractus tenebitur actori satisfactionem impendere.

De rebus immobilibus ad conservandum datis, de quibus aliqua pars negatur, et aliqua non.

Item. Si quis concuium, aut quippiam hominum, certam summam pecunie, seu alias res quasvis immobiles causa conservacionis, et sub spe restitutionis alicui assignaverit, et ipsas successu temporum rehabere voluerit, et ille partem restituerit, residuam vero partem negare pretenderit. Tunc persona, que ad conservandum dederit, quantitatem quicunque rerum, solo suo iuramento, quanta fuerint affirmabit, et sic attractus, vel conservator solvere tenebitur cum effectu.

De rebus immobilibus ad conservandum datis absque aliquo testimonio

Item. Si quis res suas quasvis immobiles, ad conservandum alicui dederit, nullo subit testimonio sufficienti, partesque per viam iuris in presentiam iudicis devenuerint, et in termino iudicio paruerint, propositis per actorem, quomodo certas res suas attracto ad conservandum dederit sub spe restitutionis, attracto negante. Idem attractus se purgabit in proprio sequenti termino iudicio, solo suo iuramento, super eo, quod de rebus actoris in sua facultate non habuisset nec haberet.

De compositio arbitratorum in suis viribus conservet, non obstante quod aliqua partium contradiceret

Item. Si quippiam concuium, vel cuiuscunque status hominum, in presentia iudicis, vel iustitiarum



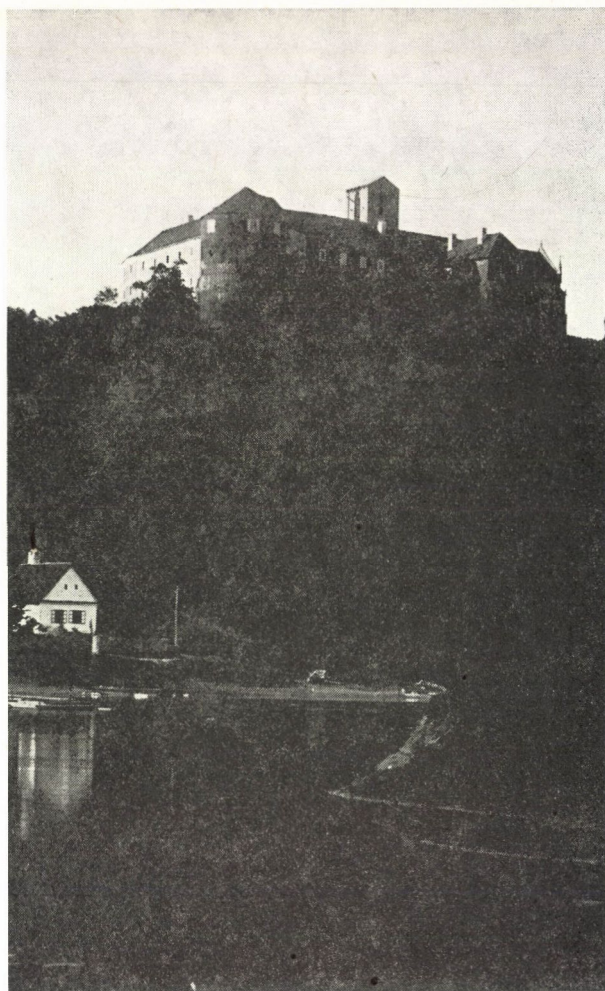
4. Újlak város privilegiumának a kötése. 1526



5. Újlak (Ilok) látképe. Greguss János rajza.
Fametszet 1867-ből

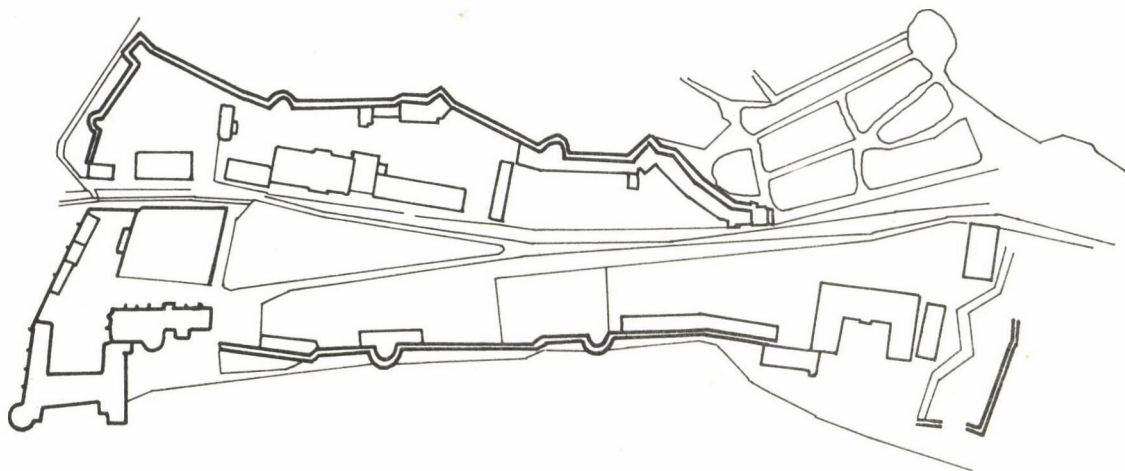
platea piscatorum—85; platea de Posega—85), valamint az Újlakiak várkastélyát (castrum—84; curia—62; castellum—63, 75), amely a hegyvonulat közepe táján a Duna felőli oldalon emelkedett. A lakosságról a nevek sokasága tájékoztat, ezeknek jó része magyar^[15]: Petrus Zeep (26), Michael Tegzes (26), Georgius és Andreas Thar (27, 28), Georgius Teurek (28), Nicholas Kis (29), Georgius Huzar (31), Blasius Forgach (37), Fabianus Kewes (57), Valentinus Gubas (58), Nicolaus Zeles (61). A kézművesek közül jelentősek Johannes lapicida (26), Clemens lapicida (75), Nicolaus Solanus carpentarius (71), Gregorius aurifaber (78). Újlak városában — kegyhely lévén — a viasz szobrocskák készítését is gyakorolhatták, melyeket fogadalmi ajándékok gyanánt helyeztek el Capistranoi Szt. János kápolnájában. A jegyzőkönyv a következőket említi: „unam ymaginem ceream (38, 43, 58), „caput cereum” (85). A város műveltségét bizonyítják a klerikusok, az értelmiségi polgárok: Johannes Litteratus (71), Paulus clericus de Huylak rector scole (74), Michael Gaphar mercator et literatus (24), és a város jegyzője: Guido Italicus de Aretio notarius et civis de Huylak (24).

A jegyzőkönyv adatait — főként a templomokról — kiegészítik egyéb oklevelek.^[16] Ezek említik a pálosok Szent Anna kolostorát (1438), Szent Péter és Pál plébánia templomát (1464, 1482), a Szent László ispotályt és templomot (hospitale és ecclesia B. Regis Ladislai — 1464 körül).



6. Újlak (Ilok) látképe. Fénykép, 1983

Az okleveles adatokkal párhuzamosan és egybehangzóan a műemlékek is tanúságot tesznek a város jelentőségéről. Művészi kultúrája korán kifejlődött. Legrégebbi emléke egy kiválóan szép román-kori pillér az „Agnus Dei”-vel, mely Andela Horvath közlése szerint 1200 körül



7. Újlak (Ilok) város alaprajza: a várhegy. Gjuro Szabo rajza



8. Gyámkő Kont Miklós nádor (+1369) címer-jelképével az újlaki ferences templomból. Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske



9. Gyámkő a Kont család címer-jelképével; a mondat-szalagon felirat: Maria. Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske

készülhetett.[17] Korán kiépült a várossal, melynek mai napig vannak gótikus maradványai.[18] A Duna déli, jobb partján, alacsony hegyen (5, 6-kép) épült, kerített városnak[19] két hangsúlyos pontja alakult ki: az északi-keleti sarkán a ferences kolostor, amelyet már 1343-ban említene, [20] valamint a földesúri kúria, a hegyvonulat derekán (7. kép). A ferences templomot[21] a XIV. század utolsó negyedében építették ki végleges alakjában. Ebből az időből származnak finoman faragott, gótikus lombdíszes pillérfejezetei és gyámkövei (10, 11, 12. kép), amelyek a templom neogótikus restaurálása (1907) után, 1912-ben a zágrábi Múzeumba kerültek. Különösen jelentős két figurális gyámkő (8, 9. kép) azonos heraldikus



10. Pillérfő az újlaki ferences templomból. Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske



11. Pillérfő az újlaki ferences templomból. Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske



12. Pillérfeje az újlaki ferences templomból. Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske

jelleggel: koronás szárnyas angyal félalakban. Ezek kétségtelenül a Kont család címerének a jelképei.[22] Ebből következik, hogy ezt az építkezést Kont Miklós nádor kezdhette meg (1364—1369) és fiai fejezhették be a század végén, illetve a századfordulón. A lombdiszes gótikus pillérfejezetek a 14. században gyakoriak voltak hazánkban,[23] közöttük közeli analógiákat is találhatunk (1981-es budai szórvány lelet). A Kont család nyilván hazai mesterrel dolgoztatott. Andela Horvath által feltételezett prágai hatásnak csak igen távoli nyoma mutatkozik az egyetlen torzfejes gyámkövön, de a prágai realiztikus stílussal merőben ellentétes dekoratív stilizálásban. A két Kont-címeres gyámkő stílusa sem azonos: a korábbi (8. kép) a gótikus lágy stílus nemzetközi irányába tartozik, de egyéni jelleggel; a későbbi gyámkő szigorú stílusú (9. kép), feltehetőleg már 15. századi. A ferences templom az Újlakyak idejében új jelentőséget kapott Capistrano Szent János betemetésével, síremlékének felállításával. A szent tumbáját[23] Újlaky Miklós boszniai király csináltatta, mely a török időkben nyomtalanul elpusztult. Viszont mai napig fennmaradtak a ferences templomban Újlaky Miklós és fia Lőrinc vörösmárvány sírkövei,[25]



13. Kanizsay Dorottya címereslevele. 1519. Magyar Országos levéltár, DL. 24773.

melyek a hazai vitézi sírkövek típusát követik. Újlaky Miklósét (1476) a 15. század végén faraghatták, Lőrinc herceget, Mátyás hűséges hadvezérének emlékművét saját maga csináltatta a 16. század elején.

Visszatérve Clovio magyarországi munkásságának a kérdésére meg kell említeni a régebbi megoldási kísérleteket. Először a jeles horvát történész Iván Kukuljevic[26] foglalkozott ezzel a kérdéssel és Cloviónak tulajdonította a zágrábi Missalenak (Főszékesegyházi Könyvtár Ms. 354) a Bakócz-Erdődy címerrel ékes reneszánsz miniaturáit.



14. Bakócz-Erdődy Missale. Fol. XVIII. v. Zágráb, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 354.

Feltevését Hoffmann Edith megcáfolta.[27] Hangsúlyozta, hogy Clovio stílusa merőben ellentétes a Missale miniatúráival (14, 16. kép), időrendben sem illeszthető Clovio magyarországi tartózkodásába. A Missale mesterét a kódexben található monogram[28] alapján Bakócz monogramistának nevezte el és munkásságát kimutatta a Jagelló-kori címeres levélfestészetünkben is. Ezzel szemben Dragutin Kniewald[29] visszatért Kukuljevic feltevéséhez, sőt a zágrábi Missaleban levő művészjelzést Clovio monogramjának vélte. Megállapítást e sorok írója[30] nem fogadta el kronológiai és stílári okokból. Viszont Berkovits Ilona [31] átvette a horvát kutatók véleményét. Az újabb horvát művészettörténeti irodalomban[32] is a Bakócz-Erdődy Missale változatlanul mint Clovio munkája szerepel. Ezt a folytonosan kísértő, téves feltevést azonban Clovio hitelesnek tekinthető munkája, Újlak város diplomájában levő nagy miniatúra megdöntötte.

Annál világosabban áll előttünk az ún. Bakócz monogramista munkássága. Kitűnő műveinek sorozatát Hoffmann Edith állította össze.[33] Ehhez az esztergomi Graduale tüzetes tanulmányozása alapján — amelyre a budavári kiállítás adott lehetőséget — annyit fűzhetünk hozzá, hogy a mesternek két segédje is volt, stílusuk világosan megkülönböztethető. A tehetségesebb tanítványra jellemzőek a finom üde virágrajzok és a kék—sárga—fehér színakkord. Kétségtelenül ő festette Szigeti Litérátus György kancelláriai jegyző címeres nemeslevelét (1519. máj. 11. Buda) [34](17. kép). Az esztergomi Gradualehoz hasonlóan a zágrábi Missale reneszánsz miniatúráiban is — melyeket 1967-ben tanulmányozhattam — több miniator munkássága különönböztethető meg, a főmesteré és kevésbé tehetséges tanítványoké. Ezért következnek ragyogóan szép lapok (fol. 27^v. stb.) után igen gyengék.



15. Dessewffy János címereslevele. 1525. Magyar Országos Levéltár, DL. 74770.



16. Bakócz-Erdődy Missale. Fol. CLIII v. Zágráb, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 354.



17. Szigeti Literatus György kancelláriai jegyző címereslevele. 1519. Lőcse (Levoča) Státny Archiv

A főmesternek, a Bakócz monogramistának a tevékenysége 1514–1525 között bontakozott ki, ugyanekkor műhelye is kialakult. Műhelytársai, követői több-kevesebb tehetséggel átvették stílusirányát, motívumait. Ezért célszerűnek látszik munkásságukat egységben látni. [35] Ez idő szerint a főmesternek és műhelytársainak a következő címeresleveleket tulajdoníthatjuk.

1514. jan. 4. Buda. Paulik Bertalan. OL.—DL. 50246. (rongált)
 1514. jan. 18. Buda. Radák Balázs. OL.—DL. 67255.
 1514. ápr. 24. Buda. Radoványi Keczer Ferenc. OL.—DL. 50247.
 1516. dec. 16. Buda. Zuhodoli János. OL.—DL. 68740. (műhelymunka).
 1517. jan. 18. Buda. Sapharich György. Győr megye Levéltára.
 1517. ápr. 19. Buda. Koppány Gergely. OL.—DL. 39966. (műhelymunka).
 1517. jún. 24. Buda. Balajthy István. OL.—DL. 50249. (részleges hatás).
 1519. márc. 12. Buda. Kanizsay László. OL.—DL. 24772.
 1519. máj. 24. Buda. Szigeti Literatus György (17. kép) Egykor Lelesz, a konvent hiteleshelyi Levéltára, most Lőcse, Állami Levéltár. (A Bakócz Graduale második miniatorától.)
 1519. jún. 2. Dobai Ferenc. OL.—DL. 50251.
 1519. jún. 25. Buda. Kanizsay Dorottya. OL.—DL. 24773. (13. kép).
 1519. szept. 14. Makai Gergely. Egykor Hajdúszoboszló, Makai János tulajdona.
 1520. jan. 25. Buda. Borsiczi Gáspár. OL.—DL. Elpusztult (műhelymunka).
 1520. jún. 15. Buda. Várkonyi Ambrus. OL.—DL. 23408. (műhelymunka).
 1520. jún. 27. Buda. Morgondai János. Egykor magántul. (műhelymunka).
 1520. júl. 13. Buda. Bicskey András. OL.—DL. 72296. (műhelymunka).

1521. máj. 14. Kállay Vitéz János. OL.—DL. 23545.
 1521. máj. 31. Buda. Jeszenszky család. Egykor Jeszenszky Gyula tul. (műhelymunka).
 1522. febr. 3. Básthy OL.—DL. 105719. (műhelymunka).
 1522. febr. 14. Buda. Kajári Biby Simon. Pannonhalma, Levéltár. (műhelymunka).
 1523. nov. 11. Pozsony. Szerdahelyi Imreffy Miklós. OL.—DL. 93845.
 1525. ápr. 9. Buda. Desseffy János. OL.—DL. 41770. (15. kép)
 1525. máj. 27. Buda. Forgách Ferenc. OL.—DL. 60103.
 1525. márc. 26. Buda. Kolozsvári Zalezer Lőrinc. OL.—DL. 24119. (a mester követője).
 1533. júl. 26. Buda. Zárai Lázár. OL.—R. 64. (a mester követője).

Ezekkel a címeres levelekkel egyidőben készült a zágrábi Missale (13, 16. kép) és az esztergomi Graduale.

A Bakócz monogramista sajátos ornamentikájához analógia gyanánt egy római nyomtatványt közlünk, az 1520 évi pápai bullát (Bulla contra errores Martini Lutheri et sequacium). Címlapjának fametszetes dísz (18. kép) feltűnően emlékeztet mesterünk műveire, különösen a műhelyéből származó címereslevelekre. A nyomtatvány alsó keretsávjának a rajza a volutaszerűen megrajzolt bőségszarukkal címeresleveleinknek ismétlődő, hangsúlyos ékessége. Közvetlen összefüggésre azonban aligha gondolhatunk. Sokkal inkább arra, hogy ilyen stílusú olasz nyomtatványok eljutottak hazai miniátorainkhoz, akik az átvett motívumokból új változatokat fejlesztettek ki. Az olasz könyvgrafika hatásával mindenestre számolnunk kell, éppen a címereslevél-festészetünkben.

A reneszánsz festett címereslevelek rendkívül kedveltségére vall, hogy közvetlenül Mohács előtt három kiváló mester dolgozott a budai udvarban: a Bakócz monogramista, Desiderius Italus és Giulio Clovio. Szerémi György írja, [36] hogy II. Szolimán szultán is jól tudta, hogy a magyarok igen kedvelik az aranybetűs festett okleveleket (gaudent picturis aureis litteris Hungari), ezért ő is fehér pergamenre arany betűkkel íratta okleveleit. A történet hitelessége kérdéses, de lényege valóság. Címeresleveleink ragyogó sorozata szemmel láthatólag igazolja Szerémi mondását.

A schallaburgi kiállítás tanulságai között feltűnő volt a hazai kora-cinquecento jeleinek a kibontakozása. Ezekre a jelenségekre e sorok írója régebben imitt-amott rámutatott [37], a kiállításon pedig mindezek sokoldalúan dokumentáltak. Kivilágosodott, mégpedig igen határozottan, hogy az 1460–1500 közötti stílusirány nem azonos az 1500 utánival. Az átmenet azonban nem volt törésszerű se nem ugrásszerű, hanem folyamatos és jó darabig párhuzamos a régebbi iránnyal. Mindazáltal a két stílusperiódus összefügg. Az első nélkül a második sem alakulhatott volna ki. Az új irány jelenségei — jóllehet műemlékeink pusztulásai folytán szórványosak — mégis félreérthetetlenek.

A cinquecento stílusnak a leghatalmasabb előretörése az esztergomi Bakócz kápolna volt, mégpedig a legmagasabb művészi fokon. Kiváltképpen eredeti állapotában, amint ezt régebben kifejtettük. [38] A schallaburgi kiállításban az esztergomi Bakócz-műhely széleskörű hatását is kimutathattuk jóval szélesebb körben, [39] mint korábban. A kápolna oltára pedig, Ferrucci alkotása a firenzei szobrászat legmodernebb irányzatát képviselte 1519-ben, — és ugyanúgy Bakócz figurális díszű, nagy pecsétje (1515).

Ismét más irányt jelez Ioannes Fiorentinus puritán stílusa, [40] akár a menyői kapuzatot tekintjük, akár a műhelyéből származó sírköveket. Stílusának jellemzője a díszítő elemek következetes elhagyása, csupán csak egyszerű finom, keretelő tagolások alkalmazása. Hasonló puritán stílusirány mutatkozik számos más sírkövön is (budai timár sírköve, Taddeo Lardi egri sírköve 1512, Thurzó Zsigmond váradi püspök sírköve 1512), sőt az épületszobrászatban is feltűnik (kapuk, kandallók stb.).

Nagyon figyelemreméltó a tabernakulumok fejlődése^[41], a quattrocento típusoktól a nyírbátori tabernakulumig, melyen a keretelő pilaszterek felett a párkány megtörve (verkröpt) kiugrik, vagy még tovább a puritán csővári tabernakulumig (1530-as évek).

Még szembetűnőbb a fejlődés, az irányváltás a figurális szobrászatban.^[42] Mily nagy és alapvető a különbség a két Zápolya-sírkő között az alak statikus felépítésében, plaszticitásában és minden kísérő motívumban. Hasonló törekvések mutatkoznak Tarczay Tamás síremlékén is. Vagy még továbbmenve mennyire szembetűnő Máriássy István sírkövének merőben új jellege, vagy a segedi töredék merészen megkomponált alakja, melyet talán festői minták hatására faragott meg a szobrász. A sort folytatni lehetne a sárospataki puttóval, Perényi Gábor ugocsai címerével (Nyírbátor, Múzeum) vagy a csővári tabernakulum nagy szárnyú angyalával.^[43]

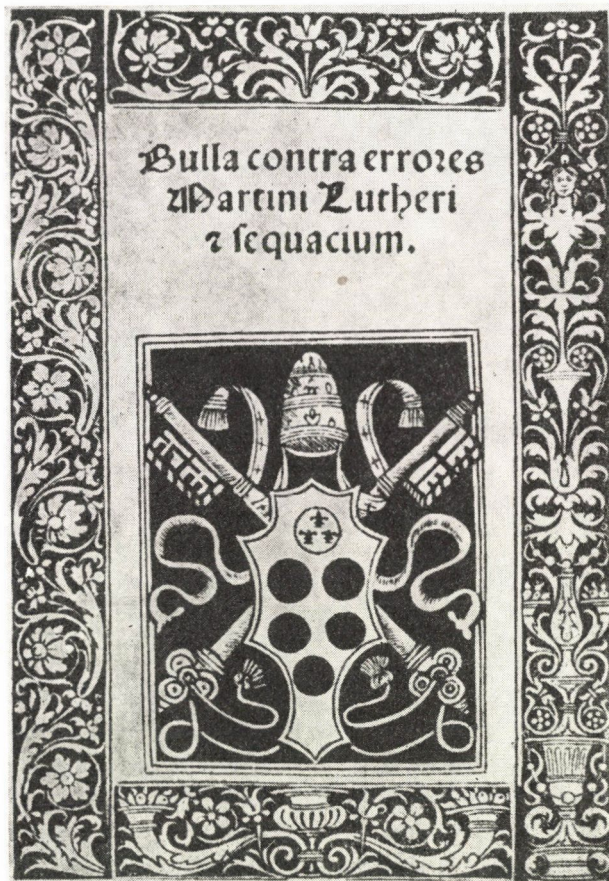
Jóval szegényesebb a helyzet a festészetben, de a jelek itt sem hiányoznak. A gyulafehérvári székesegyház északi apsisába festett monumentális alakok^[44] arról tanúskodnak, hogy az olasz cinquecento stílusa, a „maniera grande” eljutott hozzánk. Jelentősek Vasári adatai is, amelyek olasz művészek működéséről szólnak hazánkban. Közülük a legjelentősebb Visino, a nevezetes San Marco iskola (Firenze) tagja, aki nyilván Fra Bartolomeo stílusát képviselte hazánkban is.^[45]

Kódexeink közül az esztergomi Bakócz Gradualét, a zágrábi Bakócz-Erdődy Missalét, valamint a nagy — ún. kassai, valószínűleg váradi — Gradualét említjük meg.

Ebbe az irányba tartoznak a Mohács előtti években kibocsájtott címerleveleink jeles miniatúrai: a Bakócz monogramista, aki régi és új motívumokat variált hallatlan szépségben és üde festőiségben (13—16 kép); Desiderius pictor Italus, kinek szilárdan megálló, izmos puttói



19. Johannes de Campanellis de Burzel címerlevele. 1526. Desiderius Italus műve. Magyar Országos Levéltár DL. 39 350.



18. X. Leó pápa bullája. 1520. Római nyomtatvány. Leipzig, Universitätsbibliothek

(19. kép) mintha a Sistinára emlékeznének és a maniera grandéhoz kívánnának igazodni. Végül az újító Giulio Clovio, kinek reprezentatív címer-miniaturája (1. kép) — a tragikusan időszerűtlen triumphális kompozíciójával — a legmodernebb olasz stílust képviselte Budán a nagy katasztrófa előtti néhány hónapban.^[47]

Újlak város privilegialis okmánya^[48] még el sem készülhetett teljesen, — Báthory András, a naszádosok főkapitánya még Madonna-domborművet faragtatott (1526), — az ugocsai főispán, Perényi Gábor még szerződést kötött Nicolaus de Milanóval (1526. máj. 15) budai háza építésére — amikor Nagy Szolimán hadai már gyülekeztek, majd meg is indultak Magyarország ellen... Újlak várát pedig erős ostrom után 1526. augusztus 8-án megszállta a török. Majd augusztus 29-én a mohácsi katasztrófa halálba sodorta az ünnepélyes privilegium kibocsátóját, adományozóját, II. Lajos királyt; az okmány ellenjegyzői közül pedig számosan a csatamezőn estek el. A díszes kódex-okmány befejezetlenül és gazdátlanul maradt, mindazáltal máig beszédes dokumentuma Újlak-Ilok város kultúrájának és a budai udvar művészeti jelentőségének.

Újlak városa rendkívüli kulturális törekvéseivel, valamint az Újlakyak jelentős rezidenciájával a délvidéki reneszánszhoz^[49] egyik fontos állomása volt. Ez a terület — a déli végek települései — alig ismert, úgyszólván terra incognita, csak szórványos leletek, adatok adnak hírt róla. De nem kétséges, hogy Bács, a humanista érseki székhely, Szeged, mint hajózási és kereskedelmi központ, Csanád, a mecénás Zokoli János püspök székhelye, a bulcsi kolostor, meg a kimagaslóan jelentős Temesvár, a déli határt védő temesi főispánok (Scolari, Hunyadi, Kinizsi, Som Józsa stb.) székhelye és még számos vár és kastély az új kultúra birtokosa és terjesztője volt. Újlak város bizonyosság arra, mennyire szükséges ennek a területnek a kulturális, művészeti tevékenységét számba venni.^[50]

Balogh Jolán

1 *Giorgio Vasari*: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Ed. Gaetano Milanese. Firenze, 1878. — Nuova edizione: G. C. Sansoni, Firenze, 1973. Vol. VII. p. 558.; *Nagy Iván*: A magyarországi képzőművészek. Századok. 1874. 34.; *Thieme, U. — Becker, F.*: All. Lexikon der Bildenden Künstler. VII. Leipzig, 1912. 122.

2 Magyarország történeti kronológiája. Szerk. Benda K. I. Bp. II. kiadás, 1983. 342.

3 Clovio 1523. évi magyarországi tartózkodását némileg valószínűsíti szerdahelyi Imreffy Miklósnak 1523. november 11-én Pozsonyban kelt címereslevelén (Magy. Orsz. Levéltár. Dl. 93845.) a bal szélre festett, feltűnően idegenszerű kandeláber-motívum, mely elüt a többi díszítőelem stílusától, egyben miniatörának a gyakorlatától. Talán Clovio közvetítésével került a címereslevél más stílusú motívumai közé.

4 *Fögel József*: II. Lajos udvartartása. Bp. 1917.

5 Bécs, Öst. Nationalbibliothek. Cod. 8624. Kodex alakban kiállított bőrbbe kötött, pergamenre írott okmány. Címfelirata: Privilegia iura civitatis Wyalak (Újlak város privilégialis jogai). Keltezése: 1525. dec. 13. Buda. Kötésének dátuma: 1526. Mérete: 39,5 × 30,5 cm.

Irodalom: *Fögel József*: II. Lajos udvartartása. Bp., 1917. 86.; *Unterkircher, F.*: Inventar der illuminierten Handschriften der Öst. Nationalbibliothek. Wien, 1957. S. 122.; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458—1541*. Schallaburg 82. Katalog. Wien, 1982. Nr. 587. (Balogh Jolán közlése); *Mátyás király és a magyarországi renaissance*. Bp. M. Nemz. Galéria 1983. 798. sz.

A kódex letrása.

Hat számozatlan lapon a kódex részletes tartalomjegyzéke (a szöveggel azonos írás). Utána külön számozatlan lapon a nagy miniatúra II. Lajos címerével.

A szöveg oklevél jellegű, kezdete és befejezése követi a királyi oklevelek szokásos formuláját, gyakorlatát.

Folio 1.—II. Lajos királyi címei (a kezdő betű üresen hagyva, feltehetőleg kifestés végett) és az okmány humanista jellegű bevezetése. A király hivatkozik a bölcsek ó-kor (Sagax antiquitas) törvényhozására és saját törekvéseire: „civitates Regni nostri bonis institutis a predecessoribus nostris prouisus aut ornaciones reddere aut acceptas tueri”. Ezért Újlak (civitas Wyalak) küldötteinek — (Stephanus Thoth Judex, Nicolaus Lengyel, Clemens Nagh, Stephanus Mathws Iurati cives) — a kérésére, melyet „Fidelis noster Egregius Magister Franciscus Izdenczy de eadem Wyalak Notarius noster” közvetített, Újlak város jogait, törvényeit, szokásait (iura, leges, consuetudines) tartalmazó könyvet („quendam librum”; az oklevél záradékában: „librum legale”) privilegium formájában (in forman nostri privilegii) kiadja és megerősíti.

Folio 1.—54. (Eredeti számozás). A kódex lapjain 5 könyvre osztva a város jogainak, törvényeinek felsorolása következik, végül a csúcscsók céhének és a szabók céhének a szabályzata. Kezdősor: Incipiunt libertates civitatis Wyalak” (fol. 1.). A fol. 54. után következik a város címere. Végül számozatlan levélben II. Lajos megerősítő záradéka az országgyűlések ellenjegyzésével (összesen 15 egyházi és három világi méltóság felsorolása). Keltezése így hangzik: Datum per manus Reverendi in Christo patris, domini Thome Episcopi Ecclesie wespremiensis Secretarii et consilarii fidelis nobis dilecti”, vagyis kelt Szaláházi Tamás wespremi püspök által, akinek nyilván része volt a humanista jellegű bevezetés megfogalmazásában (Szaláháziról: *Fögel*: II. Lajos. 1917. 42—44, 76.) A privilégiumban a király aláírását függő pecsétje pótolja, felirata:

SER · PRINC · D · I · LODOVICI · DEI · GRACIA · REGIS · HVNGARIE · BO · HEHME · DALMACIE · CROACI · ETC ·

Az okmány szövege kiterjed a város életének minden részletére. Ebből csak néhány, ma is aktuális mondatot idézünk: „Quod nullus exerceat artem, quam ignorat” (fol. 4.); rendeletek a szőlők, az utcák, védelméről, a házak közötti esővízcsatornákról (fol. 12—13) stb.

A kódex szövegének kiadása: Statutum civitatis Ilok anno MDXXV. — Statut grada Ilok iz godine 1525. Zagreb, 1938. — Kiadta dr. Rudolf Schmidt (Bécs). — Monumenta historico-iuridica slavorum meridionalium. XII. (NB. Csak a város címerét közli színes táblán p. 16—17. között) — R. Schmidt feltételezése szerint a kódex 1780—1790 körül kerülhetett a bécsi császári könyvtárba.

I. még dr. R. Strohal: Statut grada Iloka iz godine 1525. Zagreb, 1938. — Az utóbbi nyomán közli Andela Horváth Újlak címerét (Između gotike i baroka 1500—1700. Zagreb, 1975. p. 48, 49), de a kódexről és a nagy miniatüráról nem szól.

Magyar fordítása *Hegedűs Antal*tól: Népélet és jogalkotás a középkori Újlakon. Fórum Könyvkiadó. Újvidék, 1983.

6 *Hoffmann Edith*: Régi magyar bibliofílek. Bp. 1929. 80—82.

7 Kat. Schallaburg. 1982. Nr. 590. — Neve így szerepel az oklevél szövegében: „nobilis Desiderii pictoris Itali docta manu depicta.”

8 *D'Ancona, P.*: La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle. Paris—Bruxelles, 1925. p. 57, 92, 93; *Bonnard, F.*: Don Giulio Clovio miniaturiste. Rome—Paris, 1929. 10; *Cionini—Visani, Maria*: Julie Klovic. Ljubljana, 1977. Dr. Grgo Gamulin előszavával. 28 (színes fotók), 99—100 Clovio műveinek a katalógusa. (Az evangeliarium Grimaniról uo. p. 25—29, 99—100.) *Golub J.*: Iuraj Iulie Klovic Hrvat (1498—1578). Peristil (Zagreb). I. Közl. 1973—1974. 16—47, 65—78; II—V. Közl. 1975—1976. 31—42; VI—X. Közl. 1977. 43—58.

9 Ez talán azonos volt azzal a kiváltságos levéllel, amelyet V. László 1453-ban megerősített (Csánki D.: Magyarország történeti földrajza II. 1894. 289).

10 Balogh J.: Az erdélyi renaissance. Kolozsvár, 1943. 136, 317, 323, 248 (Thurzó kézirata); *Koroknay Éva*: Magyar reneszánsz könyvkötések. Bp., 1973. 43—44 kép. (Gazius-típusú kötések) — Művészettörténeti füzetek. 6. sz.

Thurzó Zsigmondnak dedikált Gazius-kézirat kérését olasz, padovai munka gyanánt közöltem. Sz. Koroknay Éva ellenben hazai munkának tartja. Az előbbi vélemény igazolására megemlítem Fr. Unterkircher nyilatkozatát: „Bei gewidmeten Büchern hingegen geht der Einband sicher auf den Geber zurück.” (Ausstellung Friedrich III. Wiener Neustadt, 1966. 221.) Viszont kétségtelen, hogy ez a kötés-típus elterjedt hazánkban. Ezt bizonyítja az újlaki privilegium kötése is.

11 Az oklevelek kiállítási költségeiről intézkedett Mátyás király 1471. évi III. decretumának 22. articulusa és az 1486. évi VI. decretumának 76. articulusa. (Corpus Juris Hungarici. I. Bp., 1899; *Balogh J.*: A művészet Mátyás király udvarában I. Bp., 1966. 320. l. 1. jegyzet.)

12 Csánki D.: Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában. II. köt. Bp. 1894. 288—289. (Teleki J.: A Hunyadiak kora Magyarországon. VII. köt.); *Heller G. — Nehring, K.*: Comitatus Sirmiensis. München, 1973. 73—74. Veröffentlichungen des — Finnisch—Ugrischen Seminars an der Univ. München, Serie A. Die historischen Ortsnamen von Ungarn. Az olasz *Bonfini* is a magyar helynevet említi: „Uilachum” (IV. 191).

13 Kont Miklós nádor 1364-ben kapta adományban Újlakot Nagy Lajos királytól. Halála után (1369) fiai Miklós (+1395—97) és Bertalan, majd az utóbbi fiai, László és Imre örökölték. A család kihalása után Újlak a Kontok utódának, Újlaky Miklósnak a birtokába került. (Botka T.: Kont Miklós nádor téves sarjadéka. Századok. 1870. 149—150.; *Csoma J.*: Kont Miklós nádor címere. Turul. 1903. 30—33.)

14 „Miracula Johannis de Kapistrano”. A kézirat őrzési helye: Paris, Bibliothèque Nationale, Acta Miscellanea latina 5620. A. — Kiadta: *Ive Mažuran*: Čudesna Ivana Kapistrana. Osijek, 1972. Fontes Historiam Essekini et Slavoniae Spectantes. Lib. 4. — Megjegyezzük, hogy tanulmányunkban a zárójelbe helyezett számok erre a kiadványra vonatkoznak.

A jegyzőkönyv alapján *Fügedi Erik* írt a város jelentőségéről: „Kapistranoi János csodái. A jegyzőkönyvek társadalomtörténeti tanulságai.” — *Fügedi* tanulmánykötetében: Kolduló barátok, polgárok, nemesek. Bp. 1981. 10—16—18, 23.

15 A magyar lakosságról adatok: *Csánki II.* 1894. 289. — 1490-ből ismeretes az egyik szőlőhegy neve: „Rózsamál” (uo.)

16 *Csánki II.* 1894. 288—289.

17 *Horvát, Andela*: Über die Steinskulptur der Arpadenzeit in Kontinentalkroatien. Alba Regia. XVII. 1979. Székesfehérvár, 1979. Taf. II/1. pillér féloszlop tagolással, oldalalapon egyszerű fonott dísz: a féloszlopokon „Agnus Dei”. — Zagreb, Régészeti Múzeum.

18 *Horvát, Andela*: Denkmäler in Kroatien. Zagreb, 1957. 126—127. (A városfal maradványairól és a ferences templomról, amely később plébánia lett.) — A város erődítményeiről *Mažuran* (1972. p. 17) is megemlékezik: felvonóhidás főbejárata a település közepén volt.

19 A várat 1408-ban „Castrum Wyalaknak nevezik”. (*Csánki II.* 1894. 208.) — *Bonfini* pedig így ír a várról: „Interim ipse (Újlaky Lőrinc) Uyylaci arcem ceteraque ditionis sue castella munit novisque presidii firmat.” (IV. köt. 259. Bp., 1941.) A város alaprajza *Giuro Szabó*tól közölve: Vijesti Muzealaca i Konzervatora Horvatske XXIII/1—2. Osijek, 1974. 14. — A vár rajza Greguss Jánostól: *Nagy Miklós*: Magyarország képekben. I. Pest, 1867. 275. — A vár jelenlegi állapotáról kitűnő fotó volt látható a budavári Mátyás kiállításon. — A vár helyszínrajza Franz Denk mérnökötől (1779 körül) a kamarai erdők térképén. (Magyar Országos Levéltár térképeinek katalógusa. 2. sorozat. Kamarai térképek. I. rész. Szerk. Lakos János. Bp., 1978. 290. sz.)

20 *Csánki II.* 1894. 208.

21 A ferences kolostor irodalma: *Csánki II.* 1894. 208; *Gerecze P.*: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Bp. 1906. 111—112. — Magyarország Műemlékei. Szerk. Forster Gy. II.; *Brunsmid, Josip*: Kameni spomenici hrvatskog narodnog muzeja u Zagrebu. Vjesnik hrvatskog arheoloskog društva. N. S. XII. 1912. (1468 körül építhetett Újlaky Miklós megbízásából); *Karácsonyi J.*: A Szent Ferenc rend története Magyarországon. II. Bp., 1924. 175—176; *Horvát, Andela*: O utjecaju Parlerovog pruska kruga na arhitektons-

ku plastikus iz Iloka. Peristil. 6–7. Zagreb, 1963/1964. 34–38 (XIV–XV. század; Parler hatás); *Valentic, Mirco*: Kameni spomenici hrvatske XIII–XIX. školjača. Zagreb, Povijesni muzej hrvatske 1969. 107–126. lap. Nr. 61–75. (61–68 pillérfők; 69–75 gyámkövek); *Mažuran* 1972. 9–10.

Az újlaki (iloki) gyámkövek közül három darab ki van állítva a Múzeum egyik termében, a többi az udvar kertjében. Az előbbieket fényképét a Múzeum vezetőségének köszönöm, úgyszintén szíves engedélyüket a kertben lévő faragványok fényképezésére 1967-ben.

A jelentős ferences kolostorban kódexmásolás is folyt. Erről tanúskodik az 1617-ben Kassán készült jegyzék azokról a kincsekéről, amelyeket az eszedi várból szállítottak be „Nr. 93. Psalterium Davidis scriptum a fratre Bernardino de Ujlak Franciscano. — In claustrum Szécsény Franciscanorum”. (Magy. Sion. II. 1864. 224.)

22 *Csergheő Géza*: Czimerek az Újlakiak iloki síremlékein. Arch. Ért. 1880. 143. — A Kont családról I. a 13. jegyzet.

23 Lombdíszes oszlopfelek hazai épületeinkben: budavári szórványtelelet 1981-ből (Művészet I. Lajos korában 1342–1382. Katalógus. Bp. 1982. 132. sz.); Budavári Nagyboldogasszony templom (*Csemegi J.*: A budavári főtemplom. Bp. 1955. 118. kép.); Szécsény, a ferences templom sekrestyéje (Nógrád megye műemlékei. Bp., 1954. 380. l. 393–394. kép.); Márianosztra, az egykori pálos templom szentélye (Pest megye műemlékei. I. Bp. 1958. 468.); Bükköszentlélek, a pálos templom romja. stb. Különösen feltűnő a kapcsolat a 12. képen közölt újlaki gyámkö és 1981-ben talált budavári szórványtelelet között.

24 Capistránói szent János síremlékét a csodáiról szóló jegyzőkönyv „tumulum” néven jelzi. (*Mažuran* 1972. 20.)

25 *Thaloczy L.*: Az Újlakiak síremlékei. Arch. Ért. 1889. 1–8; *Csergheő Géza*: Czimerek az Újlakiak iloki síremlékein. Arch. Ért. 1889. 139–143; *Horvat, Andela*: Dvo epitafia u Iloku. Zbornik. 1979. 307–315. (Báthory István nyírbátori síremlékével és Myslenovits Márk vázsonyi sírkövével veti össze).

Újlaky Miklós (+1478) macsói, majd horvát-szlavón bán, erdélyi vajda, Mátyás követe, címzetes bosnyák király. 1475. évi római zarándok útjáról falfestmény készült (Róma, Arcispedale di S. Spirito), fogadalmi szobra Firenzében, a SS. Annunziataban állt. (*Balogh J.*: A művészet Mátyás király udvarában. Bp., I. 1966. 647, 693, 694, 721.)

Újlaky Lőrinc herceg (+1524) macsói bán, Mátyás leghűségesebb hadvezére közé tartozott. A bécsi bevonuláskor (1485) a király jobbán lovagolt. Első felesége, dengeleji Pongrácz Katka (Mátyás unokatestvérének, dengeleji Pongrácz erdélyi vajdának a leánya) révén Mátyás rokona. Corvin Jánoshoz is mindvégig hű maradt. 1518-tól országbíró. (*Fögel J.*: II. Lajos. Bp., 1917. 35.) Országbírói pecsétje közölve: *Bodor Imre*: Reneszánsz stílus emlékek a Mohács előtti magyar pecsétéken. Művészettört. Értesítő. 1982/2. 99. l. 16. kép.

26 *Kukuljević, I.*: Jure Glovic prozvan, Julio Klovio hrvatski stinotikar. Zagreb, 1878. 7. 66. l.

27 *Hoffmann E.*: Régi magyar bibliofilek. Bp., 1929. 180.

28 A zagrabi Missaleban található monogramról (fol. 123.): *Dankó J.*: Történelmi műirodalom és okmánytári részletek az esztergomi főegyház kincstárából. Esztergom, 1880. 109–110; *Hoffmann* 1929. 180–181.

29 *Kniewald, D.*: Misal čazmanskog prepošta Jurja de Topusko i zagrebackog biskupa Simuna Erdődy. Zagreb, 1940. — Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti. Knjiga 168, Umjetničkoga razreda. 4.

30 *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943. 142. l. 60. jegyzet.

31 *Berkovits I.*: Magyar kódexek. Bp., 1965. 86.

32 A zagrabi miniatúra kiállítás katalógusa: Minijatura u Jugoslaviji Muzej za Umjetnost i Zagreb. April–Juni 1964. 20–21. (*D. Kniewald* közlése) Nr. 47. XII. tábla. A 21. lapon közölve van a művész monogramja (fol. 132. v); *Horvat, Andela*: Između gotike i baroka. 1500–1700. Zagreb. 1975. 36, 39–40; Riznica zagrebačke katedrale. Zagreb, 1983. 87, 217 lap; Nr. 19 K.

A zagrabi miniatúra kiállításnak fent jelzett igen szép katalógusában (1964) az egyik szerző *Dragutin Kniewald* (p. 293. Nr. 47) korábbi véleményét úgy módosította, hogy szerinte a lapszéli díszeket a II. Lajos kori címereslevelek miniatúra festette (1519–1520), a medaillonképecskéket (jelenetek Jézus Krisztus és Mária életéből) pedig Clovio 1524–1526 között. — Az összefoglaló tanulmány szerzője *Milan Pregel* ugyanezt a nézetet vallja (p. 20–21.).

A pajzsba rajzolt monogramhoz megjegyezzük, hogy olyan közepső ornamentális választóvonalon függ, amely nyilvánvalóan a keretrésszel azonos stílusú. Egyes medaillonképecskéik pedig elválaszthatatlanul egybe vannak komponálva az ornamentális kerettel: fol. 27, miséző pap; fol. 103 gótikus templom, és különösen fol. 245. C. inicialéja, ahol a jelenetbe (Mária a templomban) a keretdísz delfinje belemélyül.

A horvát kutatók általában a zagrabi Missale mesterét Clovioval azonosították. Ebben egyedül Clovio olasz monografusa, *Maria Cionini-Visani* kételkedett, és mivel a Missale attribúcióját nem látta bizonyítottnak, nem vette fel Clovio oeuvre-katalógusába. (*Cionini-Visani, M.*: Julie Klovic Ijubljana, 1977. p. 80, nota 26.) Ezzel szemben ugyanennek a kiadványnak az előszavában (pl. 13 és 22, nota 28) *Grgo Gamulin* visszatér a régi feltevéshez, jöllehet bizonytalankodva.

33 *Hoffmann E.*: Középkori könyvkultúránk néhány fontos emlékérl. Magy. Könyvszemle. 1925. 48–50.; *Hoffmann* 1929. 180–182.

Radocsay Dénes más összeállításban közölte ugyanezeket a címeres leveleket, de kevésbé meggyőző módon. (*Radocsay D.*: Renaissance letters granting armorial bearings in Hungary. Acta Historiae Artium. XI. 1965. XII. 1966.)

Újabb irodalom a címeres levelekhez: Kat. Schallaburg 1982. Nr. 576–581, 584–887, 591 (*Straub Éva* közlése); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz. Bp. Magyar Nemz. Galéria 1983. 85. l. 782–787, 790–793, 797 (*Török Gyöngyi* közlése).

Az esztergomi Graduale újabb irodalma: *Szendrei J.*: A magyar középkor hangjegyes forrásai. Bp., 1981. 32. 60. (Esztergomnak készült); Kat. Schallaburg 1982. Nr. 575; *Csapodi Cs.*: A humanista Bakócz Tamás. Irodalomtörténeti Köz. 1983. 1–3. 61. (Zágrábnak készült Erdődy Simon megbízásából.)

Az esztergomi Gradualehoz a következő észrevételeket fűzhetjük. Werbőczy István 1522-ben tanúvallomást tett a Bakócz kápolna kincseiről, és éppen ezek között kódexeiről: „antiphonarys, gradualibus, psalterys, missalibus”. (*Balogh J.*: Az esztergomi Bakócz kápolna. Bp., 1955. 87) A Graduale címlapján az Annunciatio jelenete látható, ugyanúgy Bakócz Tamás miseruháján. A kápolna titulusa pedig: Maria Annunciata. A Gradualeól *Szendrei Janka* megállapította, hogy az esztergomi rítus szerint készült (i. m. 1981. 32, 60, 111, 166). A püspöksüveges Bakócz–Erdődy címer kérdése talán úgy oldható meg, hogy a Graduale Erdődy Simon megbízásából készült az esztergomi kápolna számára — mintegy hálából a nagybátyja támogatásáért, talán a zagrabi stallumért. Ezek szerint a kódex festése 1519–1521 között folyhatott a monogramista budai műhelyében több miniator közreműködésével.

34 *Csergheő G.*: Arczképirás a magyar heraldikában. Turul. 1882. 102; *Aldásy A.*: A magy. Nemz. Múz. Könyvtárának címeres levelei. I. köt. Bp., 1904. I. II. sz. Az itt közölt fotó (17. kép) Hoffmann Edith gyűjtéséből származik.

Szíveti Litteratus György címeres levelének a miniatúra az esztergomi Gradualeban (Főszékesegyházi Könyvtár) is számos inicialét festett. Ezek a következő lapokon találhatók: fol. 17, 23, 25, 38, 40, 41, 44–80.

35 *Radocsay* részletes tanulmányában megfigyelte a címereslevelekben mutatkozó kvalitásbeli különbségeket, ezért a címerképek festőjét más-más névvel illette, ami elhomályosította a fejlődés egyenes vonalát. *Radocsay* nem számolt azzal, hogy az esztergomi Graduale sem egy mestertől származott, de mindenképpen egy műhelyből, amelyben a főmesteren kívül két segéd dolgozott. Az azonos stílusirány és az azonos motívumok alapján helyesebbnek látszik mindezeket a munkákat műhely-kapcsolatban összefoglalni. Ennek a műhelynek a vezetője kétségtelenül a Bakócz monogramista volt, a műhelytagok vagy követők pedig több-kevesebb tehetséggel igazodtak stílusához, felhasználták motívumait.

Radocsay (Acta Historiae Artium. XI. 1965. 258–259.) feltetelezi, hogy az a Jacobus pictor, aki 1525 első felében a kincstártól időnként fizetést kapott, címeresleveleket festhetett. Ehhez meg kell jegyezni, hogy az oklevelek kiállítási költségeit nem a királyi kincstár fedezte, hanem az érdekelt fél. (L. a 11. jegyzet.)

36 Szerémi György emlékirata Magyarországi romlásáról. Kiadta *Wenzel Gusztáv*. Pest, 1857. 91. — Mon. Hung. Hist. II. oszt. I. kötet.

37 *Balogh J.*: A kora renaissance második korszaka és az érett renaissance első ideje. — A magyarországi művészet története. Szerk. *Bercsényi Dezső*. V. kiadás. Bp., 1973. 205–215.

38 *Balogh J.*: Az esztergomi Bakócz kápolna. Bp. 1955.

39 Kat. Schallaburg 1982. S. 671–676 (*Balogh Jolán* közlése.); Nr. 822–829. (*Magyar Kálmán, Nagy Emese, Horváth István, Balogh Jolán* közlése.)

40 *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance. Kolozsvár, 1943. 86, 178, 268–270.; Kat. Schallaburg 1982. Nr. 794. (*Balogh J.* közlése). — A sírkövekre: Kat. Schallaburg 1982. Nr. 839, 840 h. és 840/i. sz.

41 Kat. Schallaburg 1982. 653–654. Nr. 800–802. (*Balogh J.* közlése).

42 Kst. Schallaburg 1982. S. 676–677 (*Balogh J.* közlése).

43 Kat. Schallaburg 1982. Nr. 648. (Sárospatak); 651 (Perényi Gábor címe); 802 (Csővár).

44 *Balogh J.*: Olasz falfestmények Gyulafehérvárt. Cluj-Kolozsvár. 1932. — Erd. Tud. Füzetek. 51. sz.; Kat. Schallaburg 1982. Nr. 566. (*Szmodisné Eszláry É.* közlése).

45 *Balogh J.*: Adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolataihoz. Archaeologiai Ért. XL. 1923–1926. 204–205.

46 *Balogh J.*: Varadinum. Bp., 1982. — Művészettört. füzetek. 13/I. sz. 35–36.

47 Magyarország történeti kronológiája. I. Szerk. *Benda K.* II. kiadás. Bp. 1983. 348–350.

48 A Délvidék jelentőségére akkor döbbsentem rá, amikor 1933-ban Kolozsvárt, az egykori rk. Lyceum könyvtárban Buzás Gergely, majd utóbb (1539) Varga János kisbesszereki plébános szépen kötött velencei ösnyomatványát (1487) forgathattam. Előszölyedt világ hangja szólt meg benne! Így írtam aztután pár évvel később néhány sort a délvidéki reneszánszról, hangsúlyozva kutatásának a fontosságát. (Az erdélyi renaissance. I. Kolozsvár, 1943. 135–136, 323.) —

Ebben az irányban örvendetes fordulatot jelentenek dr. Horváth Alice kutatásai, amelyek azonban sajnálatos módon még kiadatlanok.

49 Munkám befejezésekor hálásan köszönöm Marija Šercernek

(Povijesni Muzej Hrvatske, Zagreb) és dr. Horváth Alicenak (Főv. Műemlékfelügyelőség) sokirányú, sokszoros szíves segítségüket, kiváltképpen a horvát irodalom összegyűjtésében és a horvát szövegek fordításában.

GIULIO CLOVIO IN UNGHERIA

Conclusioni sulla mostra rinascimentale a Schallaburg e nel Castello di Buda

In occasione dell'allestimento della mostra a Schallaburg, è nata l'idea di presentare un privilegio comunale in forma di codice intitolato „Privilegia iura civitatis Wylak” rimasto sepolto nella Nationalbibliothek di Vienna (figg. 1—4). Il documento, notevole sia dal punto di vista giuridico che artistico, è stato rilasciato dal re Luigi II a Buda, il 13 dicembre 1525, su richiesta delle autorità comunali della città di Ujlak (Szerém-Ujlak, in croato Ilok), nel Sud dell'Ungheria medioevale.

Il testo del documento solenne è illustrato e messo in rilievo da due miniature di stemmi (figg. 1—2). L'uno raffigura il vecchio stemma della città (fig. 1): una porta turrita in campo verde, guardata dai due lati da leoni rampanti. Nel fondo azzurro appare a destra e a sinistra il blasone della famiglia Ujlaky. La forma e l'incorniciatura dello scudo ricordano i diplomi araldici del tempo rilasciati dalla regia cancelleria.

E' di stile completamente diverso la grande e sfarzosa miniatura del frontespizio rappresentante lo stemma di Luigi II (fig. 2). E' uno stile assolutamente unico nel patrimonio artistico del nostro paese. Non si può riscontrare nulla di simile né tra i nostri diplomi araldici né tra i manoscritti. Le irregolarità araldiche del disegno tradiscono la mano del miniatore straniero. I motivi della composizione: la nicchia configurata ad arco di trionfo, gli antichi ritratti in medaglioni, i putti collocati in contrapposto rivelano la formazione italiana dell'artista. Tuttavia non può trattarsi di un italiano. La composizione troppo carica, la goffa posizione dei giovani scudieri, i contrasti troppo forti delle tinte non sono propri di un italiano autentico.

Proprio in quegli anni, tra il 1524 e 1526, si tratteneva in Ungheria nella corte di Luigi II il miniatore croato Giulio Clovio. Secondo l'annotazione autentica di Giorgio Vasari il Clovio si era formato in Italia e si era distinto proprio nella miniatura. Questi dati coincidono con i caratteri stilistici degli stemmi miniati. In base a questi elementi storici e stilistici gli stemmi miniati del diploma solenne possono essere attribuiti al giovane Clovio.

Per l'attività di Clovio, il documento è di estrema importanza. Si tratta infatti della prima e unica opera giovanile conservata in originale, e che rivela inconfondibilmente il suo stile peculiare. Le altre opere sarebbero seguite a notevole distanza di tempo: la loro serie avrebbe avuto inizio non prima della metà degli anni 1530.

I caratteri del suo stile giovanile quello degli stemmi miniati, smentiscono l'ipotesi frequentemente avanzata e altrettante volte confutata circa l'identità di Clovio col cosiddetto monogrammist di Bakócz, attivo nella corte di Buda tra il 1514 e 1526 circa (fig. 3—16).

L'importante diploma di privilegio rivela nello stesso tempo il grado di sviluppo delle tendenze culturali della città di Ujlak (figg. 5., 6., 7). Lo testimoniano sia i diplomi medievali che i frammenti architettonici, in particolare le sculture provenienti dalla chiesa francescana, le mensole

ed i capitelli, tra cui la mensola ornata dell'arme simbolica del palatino Miklós Kont (1364—1369) (fig. 8).

Il saggio include anche cenni all'attività del cosiddetto monogrammist di Bakócz, mettendo soprattutto in rilievo il fatto che il maestro principale aveva anche dei collaboratori [Graduale di Esztergom, Messale di Zagabria (figg. 13, 15), diplomi araldici (figg. 14, 16)]. Si devono a questo fatto le differenze qualitative delle opere appartenenti allo stesso indirizzo stilistico.

Infine, in base alle esperienze della mostra di Schallaburg e di Buda, l'autrice sottolinea nel Rinascimento ungherese i fenomeni del primo periodo del cinquecento (1506—1541).

Elenco delle illustrazioni

1. Stemma del comune di Ujlak. — Miniatura di Giulio Clovio nel diploma di privilegio della città di Ujlak.
2. Lo stemma di Luigi II — Miniatura nel diploma di privilegio della città di Ujlak-Ilok, opera di Giulio Clovio. 1525. Vienna, Öst. Nationalbibliothek. Cod. 8624.
3. Una pagina del testo del diploma di privilegio del comune di Ujlak (fol. 49).
4. Rilegatura del diploma di privilegio della città di Ujlak. 1526. Vienna, Öst. Nationalbibliothek. Cod. 8624.
5. Veduta di Ujlak (Ilok). Disegno di János Greguss. Silografia del 1867.
6. Veduta di Ujlak (Ilok). Fotografia. 1983.
7. Pianta della città di Ujlak (Ilok): la rocca. Disegno di Gjuro Szabo.
8. Mensola con l'arme simbolica del palatino Miklós Kont (+1369), proveniente dalla chiesa francescana di Ujlak. Zagabria, Povijesni Muzej Hrvatske.
- 9—12. Capitelli e mensole provenienti dalla chiesa francescana di Ujlak.
Fig. 9: Mensola con l'arme simbolica della famiglia Kont. Il motto porta la parola „Maria”. Zagabria, Povijesni Muzej Hrvatske.
13. Messale Bakócz-Erdődy. Fol. XVIII. v. Zagabria, Biblioteca della Cattedrale, Ms. 354.
14. Diploma araldico di Dorottya Kanizsay. 1519. Archivio di Stato Ungherese. DL. 24773.
15. Messale Bakócz-Erdődy. Fol. CLIII v. Zagabria, Biblioteca della Cattedrale. Ms. 354.
16. Diploma araldico di János Dessewffy. 1525. Archivio di Stato Ungherese. DL. 74770.
17. Diploma araldico di György Szigeti Literatus, notaio della cancelleria reale. 1519. Lőcse (Levoča), Státny Archiv.
18. Bulla del papa Leo X. Roma, 1520.
19. Diploma araldico di Johannes de Campanellis de Burzel. 1526. Opera di Desiderius Italus. Archivio di Stato Ungherese, DL. 29350.

AZ ESZTERGOMI KERESZTÉNY MÚZEUM EGY UMBRIAI KÉPÉRŐL

Az esztergomi Keresztény Múzeum 1964-ben megjelent katalógusában[1] Pietro Perugino követője műveként szerepel egy Jézus születését ábrázoló kép,[2] amely ugyanilyen meghatározással került bemutatásra a Múzeum állandó kiállításán. A festmény nagyon halvány, főleg világos színeivel vonja magára a figyelmet, s azzal a sajátossággal, hogy a főábrázolás felett egy csíkkal ketté van osztva. A felső részen az Angyali üdvözet jelenete látható (1. kép).

A kép a Bertinelli gyűjteményből származik. Ennek jegyzékében[3] 18. szám alatt Pinturicchio néven leltározták. 1916-ig Pinturicchio művének tartották.[4] Gerevich Tibor[5] volt az első, aki a képet elvette Pinturicchiótól, és Gerino da Pistoianak, Perugino pistoiái követőjének adta. Rónay Mária a Műgyűjtőben 1931-ben megjelent cikkében felsorolja a Keresztény Múzeum több képét, és megemlíti, hogy Perugino követőitől is vannak festmények, nem lehet tudni azonban, hogy melyekre gondol. Az esztergomi Topográfiában[6] Genthón István felismeri, hogy a festmény sem Pinturicchio, sem Gerino da Pistoia műve nem lehet, óvatosan Perugino egy általa nem azonosított követője műveként katalogizálja. Mucsi András is az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusába[7] Pietro Perugino követője munkájaként sorolja be, s megemlíti, hogy Mravik László közlése szerint Lo Spagna festette.

E rövid tanulmánynak az a célja, hogy a „Perugino követője” nagyon is tág meghatározást leszűkítse — hiszen Peruginónak oly sok tanítványa volt —, és a festményt egy igen jellegzetes és termékeny, főleg Assisiben és környékén dolgozó, sok segédet foglalkoztató művész nevével hozza kapcsolatba.

A Presepio a Peruginónál sokszor előforduló Jézus születése jelenet kompozícióihoz hasonlít.[8]

Az esztergomi kép alsó részén a jellegzetesen „umbriai” dombos tájban vékony törzsű kis fák előtt (ilyen fák ma alig láthatók Umbriában, a dombokat elsősorban olajligetek és elszórtan — nem olyan sűrűn, mint Toszkánában — ciprussorok borítják) jobbra ugyanilyen vékony lefaragott fatörzseken álló szalmatetős fészer. Előtte a földön térdel a sárgaruhás, zöldeskék köpenyes Mária, és két kezét összekulcsolva imádja a köpenyére fektetett, ruhátlan Jézus gyermeket. A kis Jézus mögött a gyermek Keresztelő Szt. János térdel. Perugino hasonló kompozícióival ellentétben ezt a Jézus születése jelenetet nem a Pásztorok imádása kíséri, hanem a Szent családon kívül még öt szentet ráfest a képre a művész, balról Assisi Szt. Ferencet és Sienai Szt. Katalint, jobbról Sienai Szt. Bernátot, a zöld—piros ruhás, sárga köpenyes Magdolnát (?), és a legszélén profilban a piros—kék csíkos ágyékkendő Szt. Sebestyént. Sienai Szt. Katalin mellett botra támaszkodva áll — és nem a földön térdelve imádja a kisdedit (mint Peruginónál mindig) — Szent József. Ruhája zöldeskék, köpenye olyan narancssárga, mint Mária ruhája.

A festményen két motívum származik Peruginótól. Az egyik a Mária köpenyére fektetett kisdéd (ez Peruginónál majdnem minden Jézus imádásán látható), a másik a nyitott baldachinszerű takolmány, amely Peruginó hasonló, díszesebb csarnokainak szegényes, falusias változata.

Mint írtuk, a kép felső részén egy vízszintes sávban az Angyali üdvözetet ábrázolja a művész. Ez a jelenet reneszánsz bútorokkal berendezett szobabelsőben játszódik. Ilyenszerű kettéosztása egy táblaképnek vagy freskónak a 15—16. század fordulóján szinte kizárólag az umbriai festészetben ismeretes, maga Perugino is alkalmazza, pl. a fanói S. Maria Nuova templom polyptichonján, vagy az Albani-Torlonia oltáron, de az utóbbin nem a főábrázolás felett van az Angyali üdvözet, hanem a két szárny felett. Pinturicchio is az Angyali üdvözetet festette meg kétoldalt fent a Convento di S. Maria degli Angeli (amelyet S. Maria dei Fossinak neveztek) oltárképén. Ez ma a perugiai Galleriában van. A kettéosztás motívuma kis umbriai művészeknél is előfordul.[9]

Ennyire halvány színek (a borsózöldön kívül a sárga különböző árnyalatai), ennyire megnyújtott figurák, nyers és száraz előadásmód és az, hogy a kisfejú alakok szív alakú arcán a nagyon pici szájak szinte úgy hatnak, mintha csücsörítene, csak egy Perugino-követő művészetére jellemzőek, és ez Tiberio di Diotallevi (1470—1524), akit Tiberio d'Assisi néven ismernek. A művészről Adolfo Venturi 1913-ban[10] azt írja, hogy korai művei erősen Pinturicchio hatása alatt állnak, de nincs meg benne az a dekoratív tendencia, mint Pinturicchióban, inkább egy szorgalmas, önmagát ismétlő kis festő. Pinturicchióon kívül honfitársának, Andrea d'Assisinek művészetével rokon (szerintünk ez a rokonság főleg a szárazságban és a keménységben nyilvánul meg.) Venturi még azt is feltételezi, hogy elkísérte Pinturicchiót Rómába, és segédkezett mesterének az Appartamento Borgia freskóinak kivitelezésében, és a S. Maria del Popolo Rovere kápolnájában a Szt. Jeromos életét ábrázoló freskosorozatában ő festette meg a lunettában azt a jelenetet, amelyen Szt. Jeromos kihúzza a tövist az oroszlán talpából.

Berenson (1932 és 1936)[11] ugyancsak Pinturicchio hatását hangsúlyozza Tiberio d'Assisi művészetében, de ő már nem szól a római művekről.

Van Marle (1933)[12] ezzel szemben azt írja művészükről, hogy Pinturicchio egyáltalán nem hat rá, hanem egy közepes kis festő, aki egész életében megragad Perugino korai stílusában, s nem fejlődik vele sem, s hogy szülővárosától harminc kilométernél messzebbre nem távolodott el. Peruginót sokszor másolta, nemcsak képeit, hanem kartonjait is.

A Thieme-Becker Künstlerlexikon (1939)[13] címszavában azt olvassuk róla, hogy eredetiséget ritkán találunk nála, legtöbbször Perugino után festett, ritkábban Pinturicchio után. Szerény és kevésbé jelentős festő, de munkái nincsenek bizonyos báj és kedvesség híján.

A Bolaffi Enciclopedia (1976)[14] a középutat választja, azt írva, hogy Pinturicchio hatása mérsékelten látható a festő korai munkáin (lehetetlen, hogy ne hatott volna rá egy akkora nagy művész, mint Pinturicchio, akinek egyik főművét kellett látnia a közeli Spello S. Maria Maggiore templomának Baglioni kápolnájában.) Tiberio élete végén sok freskót fest, ezek tanítványai közreműködése miatt gyengébbek. Kevésbé eredeti művész.

Véleményünk szerint inkább táblaképei gyengébbek és freskói jobbak, különösen ott, ahol kevésbé vette igénybe a tanítványok segítségét, mint pl. Assisiben a S. Maria



1. Tiberio d'Assisi: Jézus születése. Esztergom, Keresztény Múzeum

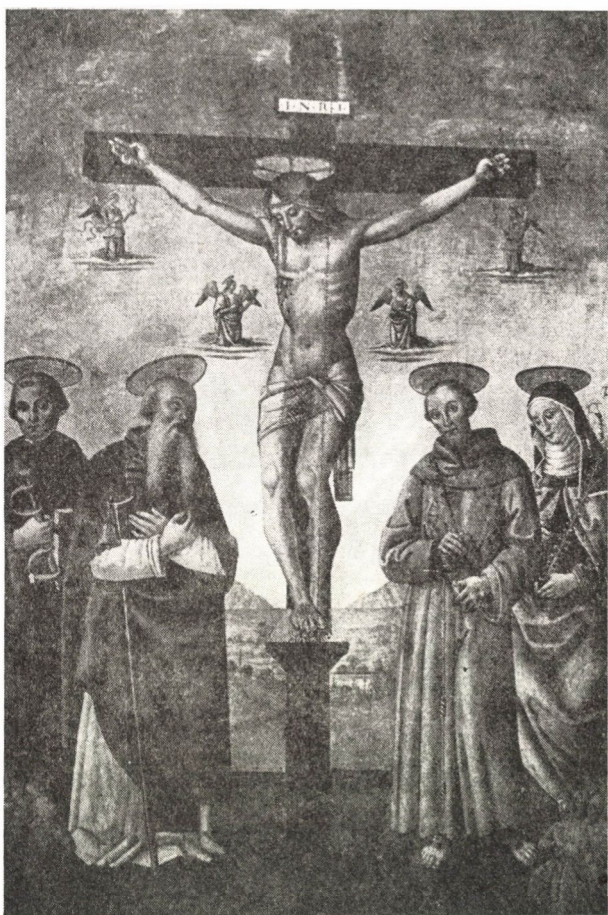


2. Tiberio d'Assisi: Madonna szentekkel. Assisi, S. Damiano

degli Angeli Cappella delle Rose-jében (1516), amelyet teljesen kifestett. Ezt, a művész főművét, legújabbban restaurálták, és ezáltal visszanyertee redeti szép színeit.

Egyéb saját kezű freskói láthatók Szt. Klára egykori kolostorának, a S. Damianónak Santuariójában és előcsarnokában (1517, ill. 1523) (2. kép). Az assisi Múzeumban újabban látható, a környékbeli Castello di S. Gregorióból származó freskók már kevésbé kvalitásosak, tehát segéd közreműködésével készültek. Fel is tételezték, hogy Francesco Tartaglia művei,[15] de időközben ez a feltetelezés hibásnak bizonyult, mert előkerült egy biztos, jelzett Tartaglia mű, amelynek egészen más a stílusa.[16]

Visszatérve az esztergomi képhez, megállapíthatjuk, hogy legközelebb az assisi S. Francesco templom Múzeumban levő táblaképhez áll (3. kép), amely Krisztust a kereszten ábrázolja Szt. Lénárttal, remete Szt. Antallal, Szt. Ferencel és Szt. Klarával, de annak kvalitását sajnos nem egészen éri el. Semmivel sem rosszabb azonban a Vatikáni Képtár raktárában levő Trónoló Máriánál (4. kép). Ez a sajnos sérült állapotban levő festmény a



3. Tiberio d'Assisi: Krisztus a kereszten szentekkel. Assisi, S. Francesco templom múzeuma



4. Tiberio d'Assisi: Trónoló Madonna Szt. Jeromossal és Assisi Szt. Ferencel. Jelezve és 1502-ből datálva. Róma, Vatikáni Képtár

Madonnát Szt. Jeromossal és assisi Szt. Ferencsel eleve-níti meg. A művész a képet jelzéssel látta el, és 1502-ben datálta.

Az esztergomi kép kompozícióját valószínűleg maga a művész változta fel ugyancsak 1500 körül. Egyes motívumok, pl. Szt. József egyik vállára vetett köpenye (ilyen félvállra odadobott köpeny több ízben előfordul Tiberio művein, pl. a bettonai Pinacoteca Comunale Szt. Rókusan, vagy a birminghami Barber Institut Szt. Ansanu-sán) és az a körülmény, hogy szinte csak az előretett jobb vagy ballábbal tudja éreztetni a tér mélységét, is őt igazolják, de a kép kivitelezését már valószínűleg mű-helyére bízta.

Végül felmerül a kérdés, hogy egy ilyen viszonylag kisméretű táblakép eredetileg hová készülhetett. Semmi esetre sem lehetett egy nagyméretű templom főoltára, esetleg díszíthette annak egy kisebb kápolnáját, de oltár-kép gyanánt szolgálhatott egy kis falusi templomban is (s ez magyarázhatja a műhely közreműködését, minthogy a művész a képnek kisebb fontosságot tulajdoníthatott), vagy egy sekrestyében függött. Minden valószínűség szerint a templomot vagy a sekrestyét azóta lebontották, vagy átalakították, és így került az eredetileg Umbriában volt kép a római műkereskedelembé, illetve a Bertinelli gyűjteménybe, amelyet 1878-ban Simor János prímás vásárolt meg Esztergom számára.

Katona Agnes

JEGYZETEK

- 1 Boskovits M. — Mojzer M. — Mucsi A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára, Budapest. 1964. 69.
- 2 Ltsz.: 55. 211. fa, tempera, 71 × 58 cm.
- 3 Prokoppné Stengl M.: Annales Strigonienses I. 1960. 98.
- 4 Zádori J.: Új Magyar Sion. XVI. 1885. 676. — Maszlachy F.: Az esztergomi hercegprímási képtárban levő művek jegyzéke 2. kiadás. Esztergom. 1891. 73. sz.
- 5 Gerevich Tibor: Az Újság. 1916. július 20. 3. — idem: Esztergomi műkincsek, Prímás Album. Budapest. 1928. 232.
- 6 Magyarország Műemléki Topográfiaja I. Esztergom Műemlékei I. (Összeállította Genthon I.; szerk.: Gerevich T.), Budapest. 1948. 89.
- 7 Mucsi András: Az Esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának Katalógusa, Budapest. 1975. 44.
- 8 Az Albani — Torlonia polyptychon középső, alsó része (Róma, Torlonia gyűjtemény); Jézus születése (Perugia, Collegio del Cambio); Presepio, (Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria, azelőtt a S. Francesco al Monte templomban); Jézus születése (Montefalco, Chiesa di S. Francesco, most múzeum); a corcianói S. Maria templom főoltárának egyik predelláján az említett jelenet stb., stb.
- 9 Girolamo di Giovanni táblaképén a Pietà fölött az Angyali üdvözlés látható (Camerino, Galleria) fényképét l. a Soprintendenza dei Beni Culturali ed Artistici dell' Umbria; Francesco di Castello detto il Tifernate Madonnát szentekkel ábrázoló oltárán (Città di Castello, Galleria Comunale) ismét az Annunciazione van a felső részen (repr. A. Venturi: Storia dell'Arte Italiana. VII/2. 751. 579. kép);

- Francesco da Norcia detto il Fantone félköríves lezáródású festményén, fent a lunettában Krisztus levételét a keresztről festette meg (a kép eredetileg a fabrianói minoriták számára készült, ma a milánói Brerában van. Repr.: Umberto Gnoli: Pittori e miniatori nell' Umbria. Spoleto. 1923.); egy körmeneti zászlón Niccolò da Foligno egyik oldalán Szt. Antal fölött a Keresztrefeszítést, a másik oldalán Szt. Ferenc és Sienai Szt. Bernát felett Krisztus ostromozását jeleníti meg (Deruta, Képtár, repr.: Umberto Gnoli: L'arte umbra alla Mostra di Perugia. Bergamo. 1908. 121. 72 — 73. kép).
- 10 A. Venturi: op. cit. 699 — 706.
- 11 B. Berenson: Pittura italiana del Rinascimento. Milano. 1936. 377.
- 12 R. Van Marle: The development of the Italian Schools of Painting. The Hague. 1933. 412 — 421.
- 13 Thieme-Becker Künstlerlexikon. Leipzig. 1939. XXXIII. 132 — 133.
- 14 Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo. Torino. 1976. Vol. XII. 65 — 66.
- 15 Filippo Todini e Bruno Zanardi: La Pinacoteca Comunale di Assisi. Firenze. 1980. Catalogo dei dipinti. 104 — 111.
- 16 E. Lunghi: Il Maestro di S. Quirico e Francesco Tartaglia. „S. Francesco Patrono d'Italia" dicembre 1981. Nr. 12. 579 — 589. Erre a cikkre Corrado Pratini professzor volt szíves figyelmemet felhívni.

A PAINTING OF UMBRIA IN THE CHRISTIAN MUSEUM OF ESZTERGOM

There is in the catalogue of the Christian Museum of Esztergom, issued in 1964, a painting representing the Birth of Christ and attributed to a follower of Pietro Perugino. (l. t.) It is also shown at the permanent exhibition. Researchers, in the past, believed that it was a work of some Perugino's imitators. This short study aims to connect this painting with a very characteristic and productive Perugino's follower Tiberio di Dotallevi (1470—1524) that is with Tiberio d'Assisi, who worked chiefly in Assisi. The same traits, that are characteristic of Tiberio's art, appear in this painting, too, very pale light colours, beside pea-green and light blue, the various shades of yellow, the greatly elongated figures, the rude and flat rendering and the tiny mouths in the heart-shaped faces of small-headed figures that seem to pout. The painting of Esztergom imitates several of Perugino's

compositions of the Nativity. The difference is that in Perugino's painting while adoring the Christ-Child, lying on the Virgin's gown, the Holy Family and the shepherds are standing, here the five Saints stand round the worshipping Blessed Virgin. The sundering of the picture by a horizontal stripe is typical Umbrian feature. For analogues let us present a panel picture displaying Christ on the Cross with Saints (3. t.) from the Museum of the S. Francesco Church of Assisi, one fresco of S. Damiano (2. t.) and the painting titled Madonna with Saints (4. t.) from the Gallery of the Vatican, dated to 1502. On this basis we ascribe the picture to the years of 1500. As the quality of this painting does not attain that of Tiberio's principal works we suppose that it was achieved by the collaboration of the master's pupils, numerous of whom were working around him.

ADALÉKOK AZ ESZTERGOMI KERESZTÉNY MÚZEUM NÉHÁNY OLASZ FESTMÉNYÉHEZ

Két évtized telt el azóta, hogy megjelent az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának tudományos katalógusa. Szerzőik, Boskovits Miklós, Mojzer Miklós és Mucsi András az addigi szakirodalom módszeres felhasználásával és saját tudományos eredményeik közlésével nagyban gyarapították ismereteinket erről az európai viszonylatban is jelentős gyűjteményről. [1] Az 1975-ben közzétett rövid ismeretterjesztő katalógus már figyelembe vehette a későbbi keletű szakirodalmat, és néhány fontos új szerzeményt is felvehetett a művek listájára. [2] A képtár gazdag anyagával kapcsolatban azonban — és ez így természetes — máig sok a nyitott, megoldatlan kérdés. Ezek közül néhánynak a megválaszolására remélhetőleg lehetőséget fog adni az az újabb katalógus, amelynek előkészítő munkálatai jelenleg folynak. E sorok írójának jutott az a megtisztelő feladat, hogy a készülő kötet számára a gyűjtemény 15–16. századi itáliai anyagát ismételten feldolgozza. Az alábbiakban — mintegy előzetesként — ez irányú kutatómunkám néhány eredményét kívánom ismertetni.

Csak futólag teszek említést két olyan képről, amelyek véleményem szerint érdemtelenül soroltattak be elsőrangú mesterek oeuvre-jébe. A nehézkes esetjárással megfestett Sienai Szent Katalinnak [3] éppúgy nincs helye Beccafumi művei között, mint ahogy a provinciális szintet alig meghaladó Mária a kis Jézussal és két angyallal kompozíció sem pályázhat arra a dicsőségre, hogy a virtuóz lombard mester, Giulio Cesare Procaccini festményeként tartsuk számon. [4] Ezekhez még hozzáteszem a kicsiny Szent Sebestyén vértanúsága képet, amely a Luca Signorelli követője címkét viseli, jöllehet a cortonai mester hatása a legnagyobb jóindulattal sem fedezhető fel rajta. [5] Az első esetben a név után odakívánczik a „követője” vagy „iskolája” megszorítás, a másodikban Jacob Matham (Bloemaert kompozícióján alapuló) metszete utáni másollattal van dolgunk (B.68), míg a harmadikban egyelőre be kell érniünk a túlon túl általános, de legalább biztosnak tűnő meghatározással, hogy t. i. olasz festő munkája a 15. század második feléből. Úgy gondolom, a gyűjtemény épp elég értékes darabbal — és nem csak a legkiemelkedőbb művekre gondolok, amilyenek Kolozsvári Tamás vagy MS mester táblái — rendelkezik ahhoz, hogy ne szoruljon rá effajta „felértékelésekre”.

Ami mármost az itt tárgyalandó kilenc festményt illeti, elsőként egy már igen régóta időszerű helyesbítésre kívánok sort keríteni. Arról a félköríves záródású képről van szó (1. kép), amelyen Mária és az álló, egész alakos gyermek Jézus rózsalugas előtt jelenik meg. [6] A festmény még az 1975-ös katalógusban is [7] a mesternév téves megjelölésével, Pier Francesco Fiorentino munkájaként szerepel, noha ez az attribúció immár több mint fél évszázada megcáfoltnak tekinthető. A kérdéses Madonna a quattrocento második feléből származó firenzei képeknek ahhoz a népes csoportjához tartozik, amelynek mesterei Pesellino és Fra Filippo Lippi néhány kompozícióját másolták, variálták vagy egymással kombinálták. A csoportot alkotó képek szolid kézművesi technikával készültek, jellemző rájuk a tiszta körvonalat adó rajz és a ragyogó színezés, az aranyalapot nemegyszer háttérbeli rózsalugas váltja fel, amihez feltehetőleg Domenico

Veneziano egyes művei adhattak ösztönzést. Első jegyzékeiben Berenson, majd kézikönyvében Van Marle mind ezen Madonna-képeket a firenzei pap-festő, Pier Francesco Fiorentino oeuvre-jébe sorolta be. [8] Egy magyar kutató, Oberschall Magda, már igen korán, 1930-ban felismerte, hogy a Pesellino és Lippi derivációknak valójában semmi közük sincs Pier Francesco stílusához, amely elsősorban Benozzo Gozzoli formanyelvén alapul, és a maga részéről Lippi egy ismeretlen tanítványának tulajdonította őket. [9] 1932-ben, revideálva saját korábbi álláspontját, Berenson is különválasztotta az e „sorozatban gyártott” Madonna-képeket a szerény tehetségű, de — mint szignatúrával hitelesített munkái bizonyítják — egyéni arculatú mester életművétől, és az általa feltételezett ismeretlen másolónak a pszeudo Pier Francesco Fiorentino nevet adta. [10] A Berenson nyomán a szakirodalomban meghonosodott elnevezést Federico Zeri két okból kifogásolta: egyrészt mert az még mindig valamiféle stílusrokonságot sugall a Gozzolit és Neri di Bicci követő kismester művei és a Lippi, illetve Pesellino utáni másolatok között, másrészt mert szerinte a kópiák sorozata nem egy kéztől, hanem több, bár egyugyanazon firenzei műhelyben dolgozó festőtől ered. [11] A Zeri érvelését elfogadó kutatók ezért újabban a „Lippi és Pesellino utánzó” megjelölést alkalmazzák a szóban forgó képekre. Van bizonyos valószínűsége Shapley hipotézisének is, hogy tudniillik nem egy, hanem egymással kapcsolatban álló több műhely produktumaival állunk szemben. [12]

Az esztergomi kép és tucatnyi ismert változata azt a Pesellino kompozíciót követi, amely századunk elején a lyoni Aynard gyűjteményben volt. [13] Az Aynard-Madonnán látható antikvizáló márványfülkét a másolatokon vagy aranyhátér, vagy rózsalugas helyettesíti, ami a hangsúlyozottan lineáris stílussal együtt nemcsak a másolatokat készítő műhely, hanem megrendelőinek konzervatív ízléséről is tanúskodik.

A képtár egy másik firenzei Madonna-képén (2. kép) a fülké előtt trónoló Mária és az ölben ülő áldó kis Jézus mellett kétoldalt egy-egy virággal koszorúzott, lilimot tartó angyalt látunk. [14] A félreismerhetetlen stílusjegyek mindig is nyilvánvalóvá tették, hogy a festmény Botticelli iskolájából származik. Az 1964-es katalógus [15] azonban még nem említi, hogy Madonna és gyermeke ugyanebben a beállításban szerepelkét további, szintén Botticelli köréhez tartozó képen. Az egyik az angliai Locking House-ban, a Wantage gyűjteményben van, a másik egykor a párizsi Lazzaroni kollekció darabja volt. [16] (3. kép) Mindhárom változat közös előképét Botticelli legkorábbi fennmaradt oltárképének trónoló Madonnájában találjuk meg. Ezt a Máriát szentek társaságában ábrázoló oltárképet, amely a Sant'Ambrogio templomból századunk elején az Accademia, majd 1946-ban az Uffizi képtárába került, a szakirodalom az 1470-es évek elejére datálja. [17] Elsőként Berenson hívta fel a kutatók figyelmét arra, hogy az oltártáblát 20–30 évvel elkészülte után restaurálták, és éppen Mária és a gyermek Jézus fejét Perugino egyik követője a maga, Botticelliétől szembetűnően eltérő modorában teljesen átfestette. [18] Berenson megállapítása szerint az oltárkép középső részéről, a Madonnáról még az 1500 körüli bea-



1. Lippi és Pesellino utánzóinak műhelye: Madonna virágbugasban. Esztergom, Keresztény Múzeum

vatkozás előtt készült a két másolat, így azok segítségével rekonstruálható az oltártábla átfestés előtti állapota. A harmadik, az esztergomi másolatról sem Berenson, sem a későbbi szerzők nem tesznek említést, de nem kétséges, hogy az is ugyanezzel az ifjúkori Botticelli művel áll kapcsolatban. Az esztergomi példányon a másoló saját hozzátétele csupán a két, liliumot tartó angyal figurája, amelyek kétoldalt kiegészítik és egyben keretezik a kompozíciót.

Azt a tondó formátumú festményt (4. kép), amely Máriát gyermekével kerubok gyűrűjében ábrázolja, [19] először Gerevich Tibor tulajdonította Pinturicchio egy ismeretlen tanítványának. [20] Az 1964-es katalógusban ezt olvassuk a képről: „A kompozíció távolabbi változata valamely kegyképnek, amelynek számos másolatát és variánsát Peruginónak, Pinturicchióknak és más mestereknek tulajdonítják.” [21] Az idézett utalás az umbriai eredetű, de Latiumban is előforduló Madonna-képeknek arra a csoportjára vonatkozik, amelynek egyik, itt reprodukált darabja a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán látható. (5. kép) [22] Az egymással szorosan összefüggő festmények együttese mind az eredeti előképet, mind az attribúciókat illetően számos, mindmáig nyitott kérdést vet fel a kutatás számára, amelyekről legutóbb az avignoni Petit Palais múzeumának katalógusa közölt

összefoglaló értékelést. [23] Szempontunkból most azonban csak az a kérdés bír jelentőséggel, hogy valóban fennáll-e valamiféle kapcsolat — ha mégoly távoli is — az esztergomi tondó és az umbriai Mária-képek között. Első pillantásra meggyőződhetünk róla, hogy ilyen kapcsolat egyáltalán nem létezik. A két kompozíción határozottan eltér az alakok képsíkhöz viszonyított aránya, beállítása, mozdulatai, Mária ruhájának rajzában éppúgy különbség figyelhető meg, mint az arctípusokban. Az összevetésben nem elhanyagolható körülmény a kerek formátum sem, hiszen a tondó Toszkánában és azon belül Firenzében sokkal gyakoribb képforma, mint Umbriában. Az umbriai mester képen a fülnél a hajra rácsavart kendő olyan motívum, amellyel Pinturicchio és Perugino Madonnáinál sűrűn találkozhatunk. [24] az esztergomi Madonna fejkendője viszont laza redőket vetve keretezi a Filippino Lippi típusaira emlékeztető arcot. A festmény tehát nemcsak hogy nem tekinthető a pinturicchiós karakterű Madonna-csoport akár közeli, akár távoli verziójának, de még umbriai eredete is erősen megkérdőjelezhető. A leghelyesebbnek azt látom, ha a tondót a továbbiakban — a mesternév kiderítésének csekély reményével — ismeretlen firenzei mester 1500 körül készült képeként tartjuk számon.

Egy másik Madonna-kép (6. kép) esetében szintén nem a szerző kiléte, hanem a területi, iskola szerinti hovatartozás az elsődlegesen tisztázandó kérdés. [25] A kis Keresztelő Szent János szerepeltetésével háromalakossá bővített kompozíciót Gerevich Tibor [26] a romagnai iskolában helyezte el, és ezt a feltevést tette konkrétabbá Mravik László, amikor a képet Giovanni Battista Bertucci korai, Pinturicchio hatását mutató műveként határozta meg. [27] Korábban Van Marle [28] kérdőjelesen a sienai Bernardino Fungainak tulajdonította a meglehetősen



2. Sandro Botticelli követője: Trónoló Madonna két liliumos angyallal. Esztergom, Keresztény Múzeum

rossz állapotban fennmaradt festményt, a két katalógus szerzői pedig közelebbi pontosítás nélkül Észak-Itáliát jelölik meg a Madonna származási helyeként. [29] Az én javaslatom Van Marlééhoz áll a legközelebb: magam is a sienai iskolából eredeztetem a képet, de sokkal inkább Girolamo di Benvenuto-ra, mint Bernardino Fungaira jellemző stílusjegyeket vélek rajta felfedezni. Mária szertartásosan magába forduló kifejezése, merev tartása, a magasan ívelő szemöldök, a félig lesütött szemek, a hosszú orr, a kicsiny száj gondos rajza, a ruharedők sematikus formálása indítanak arra, hogy a festményt vagy magának Girolamónak, vagy műhelyének, körének attribuíjam. Az itt reprodukált dublini Madonnánál [30] (7. kép) is meggyőzőbb analógiának érzem az avignoni múzeum hasonló tárgyú képét, [31] vagy a cetonai Convento di San Francesco oltárképtörődékét: [32] az előbbinél a gyermek Jézus tartása, az utóbbinál a Szűz arcának megformálása áll igen közel az esztergomi tábla megfelelő részleteihez. Hipotézisemnek ellene szól ugyan, hogy a festő valamennyi ismert Madonna-képén aranyalapot, nem pedig tájhátteret látunk, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ennek a sienai quattrocento archaizáló modorát a 16. század első negyedében is folytató mesternek egyes kései Madonnáin ne jelenhetett volna meg a tájképi környezet. A háttér egyébként mind festésmódjában, mind motívumaiban számos rokon vagy egyező vonást mutat a sienai képtárban őrzött kései Krisztus sirtása kompozíció tájképi részével. [33]

A Forliban működő, tehát ezúttal már bizonyosan a romagnai festőiskolához tartozó Giovanni Battista Rosititől mindössze két képet ismerünk. Az 1500-as évszám olvasható a Velletri-beli Santa Maria del Trivio templom



3. Sandro Botticelli követője: Trónoló Madonna. Egykor Párizs, Lazzaroni gyűjtemény

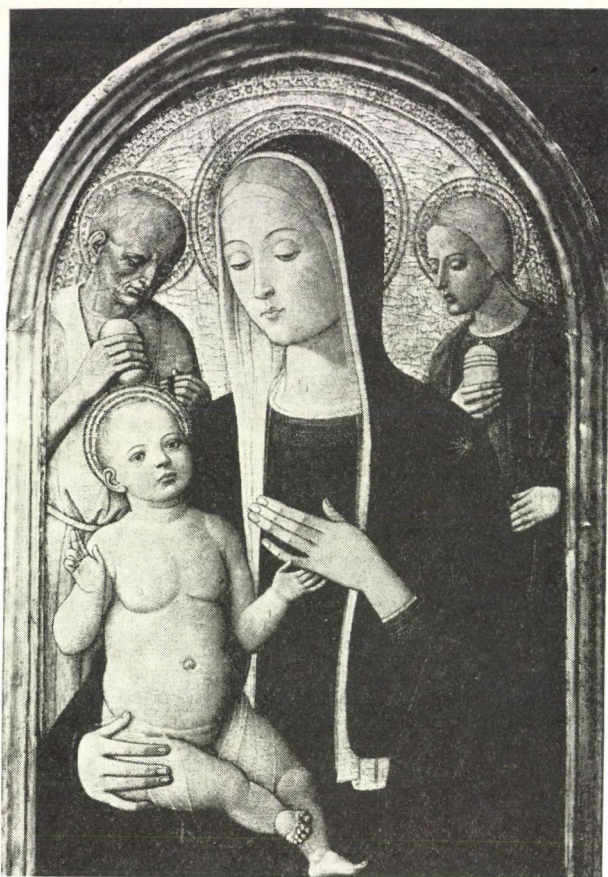


4. Firenzei festő, 1500 körül: Madonna mandorlában. Esztergom, Keresztény Múzeum

oltárképén, [34] amely Rositi Melozzo da Forlì provinciális követőjének mutatja. Másik hiteles munkája Savorelli gróf forlì gyűjteményéből került Rómába, majd onnan, Simor primás vásárlása révén Esztergomba. [35] (8. kép) Ezen mellvéd mögött jelenik meg Mária, amint bal kezét nyitott könyvön nyugtatja, jobbával pedig díszes párnát tart, amelyen a gyermek Jézus alszik. A háttérül szolgáló függöny mellett, baloldalt tájra nyílik kitekintés. A mellvéden görög betűs szignatúra és az 1507-es évszám dokumentálja a szerzőséget és a készülés idejét. A részletformák rajzos, szögletes alakításában a legtermékenyebb romagnai mester, Marco Palmezzano hatása érződik. [36] A korábbi szakirodalom a hátoldal utólagos felirata alapján még egy harmadik képet is Rositinak tulajdonított. [37] A forlì képtár Madonnájáról azonban bebizonyosodott, [38] hogy egy, a baltimorei Walters Art Galleryben őrzött kompozíció gyengébb minőségű derivátuma, a baltimorei kép pedig — mint Federico Zeri [39] megállapította — a faenzai Giovanni Battista Bertuccinak attribuíható, és stílusában távolról sem rokon Rositi autentikus esztergomi Madonnájával. Ám a kutatók figyelmét mindmáig elkerülte az a — provinciális festő esetében korántsem meglepő — tény, hogy a Keresztény Múzeum festménye, a humanista öntudatról tanúskodó szignatúra ellenére sem önálló invenció eredménye, hanem egy más kéztől származó kompozíció átvétele. A kompozíció csekély eltéréseket mutató variánsa jelenleg ismeretlen helyen lappang, de tudjuk, hogy korábban Ássisban, Mason Perkins gyűjteményében volt. [40] (9. kép) Ez utóbbi kép annak a Niccolò Rondinellinek a műve, aki 1490 körül Velencében, Giovanni Bellini segédjeként dolgozott, később pedig Ravennát választotta működése színteréül. [41] Könnyen lehetséges, hogy Rositi közvetlenül Rondinellitől vette át az invenciót, de az sem zárható ki, hogy mind-



5. Pinturicchio műhelye: Madonna mandorlában. Budapest, Szépművészeti Múzeum



7. Girolamo di Benvenuto: Madonna Szent Jeromossal és Mária Magdolnával. Dublin, National Gallery of Ireland



6. Girolamo di Benvenuto (?): Madonna a kis Keresztelő Szent Jánossal. Esztergom, Keresztény Múzeum

két romagnai festő számára az iskolateremtő mester, Giovanni Bellini egy elveszett Madonnája szolgált közös előképpül.

Giovanni Bellini művészetének térben és időben egyaránt messzire sugárzó hatásáról tanúskodik Francesco di Simone da Santacroce festménye is (10. kép), amely a Bellini-körben olyannyira kedvelt és elterjedt „Sacra Conversazione” ikonográfiai típus szép példája.^[42] A Szent Család, Zakariás és a gyermek Keresztelő János együttese idilli táj előtt jelenik meg, a lágyan, finoman modellált arcok, a szelíd, ájtatos gesztusok, a prizmaszerűen megtört ruharedők és a napsütötte, derűs színvilág a velencei quattrocento vezető egyéniségének annyi sok mestert utánzásra csábító formanyelvét idézik. Mária, kis Jézus és Szent János beállításában olyan kompozíciós sémára ismerünk rá, amely egy egész sor, Bellini iskolájából származó képen hasonló vagy azonos formában tér vissza, csupán a gyermek Keresztelő alakját helyettesíti egyik-másik festményen vagy a donátor figurája, vagy a könyv motívuma. A kutatók többségének feltételezése szerint ennek a sémának a prototípusa nem a New York-i Pierpont Morgan Library műhelyképeiben, hanem inkább a mester egy elveszett művében keresendő.^[43]

Az esztergomi képről mindeddig nem volt ismeretes, hogy létezik egy variánsa, nevezetesen a baltimorei Walters Art Galleryben. (11. kép) A baltimorei katalógus szerzője, a fentiekben is többször idézett Federico Zeri,^[44] ez utóbbi festményt az 1508-ban meghalt Francesco di Simone tanítványának és örökösének, Francesco Rizzo da Santacrocénak tulajdonítja, és kivitelezését kevéssel 1513 előttre helyezi. Berenson,^[45] aki Zerihez hasonlóan nem tud az esztergomi változatról, jegyzékében nyitva hagyja a mesterkérdést, Francesco di Simone szerzőségét



8. Giovanni Battista Rositi : Madonna. Esztergom, Keresztény Múzeum



9. Niccolo Rondinelli: *Madonna. Egykor Assisi, F. Mason Perkins gyűjtemény*

éppúgy lehetségesnek tartja, mint a tanítványét, Francesco Rizzóét. Amennyire ez fénykép alapján megítélhető, a baltimorei példány gyengébb kvalitású és későbbi az esztergominál. Nemcsak a gazdagon kialakított tájháttér redukálódik ott néhány motívumra, hanem kevésbé plasztikusnak tűnnek a formák is, és bizonytalannabb, tétovább a rajz. Ha a két képen összehasonlítjuk Mária vagy a kis Keresztelő Szent János fejét, meggyőződhetünk erről a minőségi eltérésről. Ennek alapján — és mert Zakariás turbános alakjához Francesco di Simone hiteles, 1507-ben készült oltárképének Zakariása nyújtja a legközelebbi analógiát[46] — nem látunk rá okot, hogy Zeri attribúciójától indítatva megváltoztassuk a magyarországi példány eddigi Gerevich Tibor[47] által adott mestermeghatározását. A két változat közötti viszony mester-tanítvány viszonyt sejtet, vagyis Francesco di Simone Esztergomban levő kompozícióját használhatta fel a tanítvány Francesco Rizzo da Santacroce, amikor a jelenleg amerikai gyűjteményben őrzött képét festette.

A cinquecento jóval szerényebben van képviselve a Keresztény Múzeumban, mint az itáliai festészet előző két évszázada. Már csak ezért is igen szerencsésnek mondható, hogy az utóbbi évek egyik legjelentősebb új szerzeménye, a Back-gyűjteményből származó és sajnos csak töredékesen fennmaradt Madonna Keresztelő Szent Jánossal és donátorral[48] éppen ezen a téren pótol hézagot. A nem tudni milyen meg gondolásból a XVI. század második felére datálva és északolasz mester műveként kiállított kép meggyőző besorolása különösen nehéz feladatnak tűnik, de mind stíluskritikai, mind minőségi szempontból teljesen indokoltnak tartom, hogy a számba jöhető nevek között már olyan tekintélyes is szóba került, amilyen Sebastiano del Piombóé. A kutatók által egyöntetűen Innocenzo da Imolának tulajdonított Alexandriai Szent Katalin eljegyzése (12. kép) viszont a cinquecento



10. Francesco di Simone da Santacroce: *A Szent Család Zakariással és a kis Keresztelő Szent Jánossal. Baltimor, Walters Ari Gallery*



11. Francesco Rizzo da Santacroce: *A Szent Család Zakariással és a kis Keresztelő Szent Jánossal.* Baltimore, Esztergom, Keresztény Múzeum

átlagtermésébe tartozik.[49] A kompozíció annyira egyértelműen vall a bolognai iskolázottságú másodvonalbeli mesterre, hogy nem csodálkozhatunk, amiért eddig senki sem vonta kétségbe szerzőségét. Én sem tagadom, hogy a „disegno” Innocenzo Francuccitól ered, hiszen például az 1964-es katalógusban is idézett, a Galleria Borghesében levő azonos tárgyú képe az alakok elrendezésében, beállításában feltűnően hasonló az esztergomihoz.[50] A saját kezűségét illetően azonban már jó okkal lehetnek kételyeink. A Szépművészeti Múzeum nemrégiben vásárolta meg a festő egy további Alexandriai Szent Katalin eljegyzése kompozícióját[51] (13. kép), amelyre mint akkoriban még budapesti magángyűjteményben levő analógiára, az esztergomi katalógusok szerzői is hivatkoznak.[52] Ha akár ezt az új szerzeményű művet, akár a Galleria Borghese példányát összevetjük a Keresztény Múzeum festményével, szembeötlő minőségi különbséget tapasztalunk az utóbbi rovására. Amit teljességgel hiányolnunk kell belőle, az épp a — maga szerényebb képességeihez mérten — Raffaello és a firenzeiek nyomdokain haladó mester modorának egyik fő jellegzetessége, tudniillik a fémesen kemény, plasztikus modellálás. Igaz, messzemenő következtetést ebből nem vonhatunk le, hisz az esztergomi kép felülete annyira lekopott, hogy eredeti kvalitásáról ma már képtelenség fogalmat alkotnunk. Csúpán annak a negatívumnak a rögzítésére szorítkozhatunk, hogy a helyrehozhatatlanul rongált állapot miatt végképp eldönthetetlen marad a kérdés, hogy saját kezű vagy pedig csak műhelyképpel állunk e szemben.

A Keresztény Múzeum raktárában elhelyezett képek közül kettővel kapcsolatban teszem meg észrevételeimet. Elsőül egy Krisztus megkeresztelését ábrázoló kompozícióról szólok (14. kép), amely az 1948-as Műemléki Topográfia katalógusán kívül[53] sehol nem szerepel a szak-



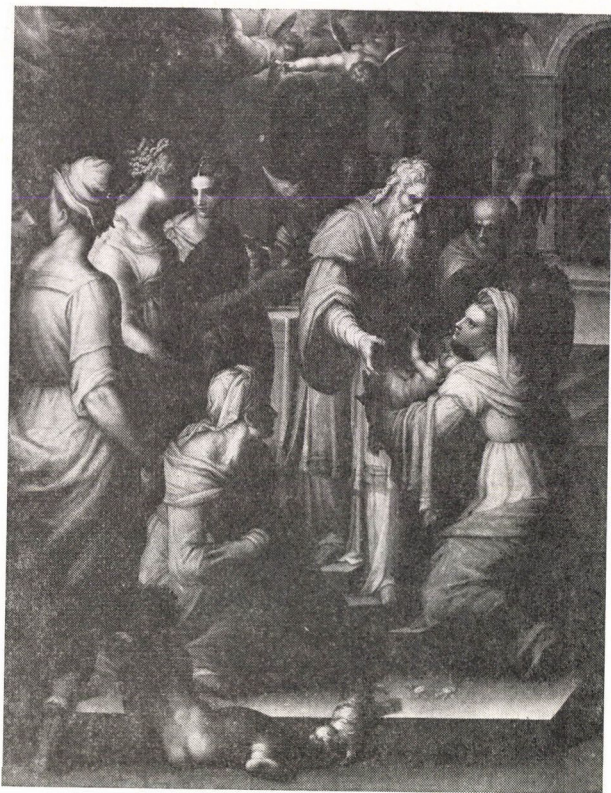
12. Innocenzo da Imola vagy műhelye: *Alexandriai Szent Katalin eljegyzése.* Esztergom, Keresztény Múzeum



13. Innocenzo da Imola: Alexandriai Szent Katalin eljegyzése. Budapest, Szépművészeti Múzeum



14. Firenzei festő, 16. század utolsó harmada: Krisztus keresztelese. Esztergom, Keresztény Múzeum



15. Battista Naldini: Bemutatás a templomban. Perugia, Galleria Nazionale



16. Jacopo Ligozzi után, 17. század eleje: A halott Krisztus angyallal. Esztergom, Keresztény Múzeum



17. Jan Muller (Jacopo Ligozzi után): A halott Krisztus angyallal

irodalomban, pedig méltán tarthat számot a cinquecento-specialisták érdeklődésére. Gerevich Tibor meghatározása — „Milánói iskola, XVI. század közepe” — kronológiailag, de főleg az iskola szerinti hovatartozás szempontjából nem állja meg a helyét. A kép készüléseinek idejét a cinquecento közepe helyett a század utolsó harmadában, helyét pedig Lombardia helyett Toszkánában, közelebből Firenzében jelölném ki. Krisztus érzékenyen megmintázott teste, nemes szépségű arca, hosszú, előre-hulló hajfürtjei, Keresztelő Szent János rendkívül mesterként, csavart póza, a festőien, puhán alakított ruhadörök, a jobboldali angyal édeskés mosolya, a tájháttér északi karaktere, valamint a választékos színvilág a firenzei manierizmus utolsó generációjához tartozó mesterek — leginkább talán G. B. Naldini[54] — stílusára emlékeztetnek. (15. kép) Ha csak a Keresztelő jellegzetes testtartását tekintjük, Milánóban aligha találunk hozzá analógiát, Jacopo Zucchi 1589-ben festett Amor és Psyché-jének (Róma, Galleria Borghese) mécesstartó Amora viszont ugyanezen „figura serpentinata” tükörképes megfelelője. A magam részéről Naldini szerkesztését sem tartom eleve kizártnak, egyelőre mégis helyesebbnek vélem, ha megelégszünk annyival, hogy ezt az érdekes Krisztus keresztelése kompozíciót, mesternév nélkül, a „Firenzei festő, 16. század utolsó harmada” címkével látjuk el.

Időrendi megfontolásból utolsónak hagytam azt a kisméretű, fára festett képet[55] (16. kép), amelyet mostanáig Gerevich Tibor[56] meghatározása alapján a veronai festészeti Rómában is ténykedő vezető egyéniségének, Alessandro Turchinak tulajdonítottak. A Símor primás által a bécsi Kunsthalle egyik árverésén vásárolt festményen a halotti lepellel borított sziklapadon ülve a keresztrefeszítés jeleit viselő Krisztust látjuk, mellette egy angyal a megilletődöttség gesztusával irányítja a hívők figyelmét a Megváltó áldozatára. Még Bécsben Carl Agricola (1779–1852) metszeten reprodukálta a képet, amelyet akkoriban Annibale Carracci művének vélték.[57] Az 1964-es katalógus szerzője[58] Veronese hasonló tárgyú kompozíciójának hatását fedezi fel benne, és Felice

Brusatorci Pietáival rokonítja. Az amszterdami manierista, Jan Muller egy rézmetszetének ismeretében azonban egyértelműen el kell vetnünk a Turchi-attribúciót.[59] (17. kép) A rézmetsző apjának, Harmann Mullernek kiadásában napvilágot látott lap felirata Jacopo Ligozzit jelöli meg inventorként. Az esztergomi kép kompozíciója tehát a veronai születésű és 1577-től 1627-ben bekövetkezett haláláig a firenzei nagyhercegi udvar szolgálatában álló Jacopo Ligozzitól származik.[60]

Ligozzi életművében jelentős szerepet töltenek be a gondos, miniatúra-technikával kivitelezett, magánajta-tosságra szánt, Krisztus szenvedéstörténetének egyes epizódjait bemutató képek, amelyek az ellenreformáció korának rigorózan vallásos szellemét tükrözik. (Az egyesült államokbeli Oberlin múzeumában őrzött házioltár Krisztus az Olajfák hegyén jelenetével az egyik legfontosabb a műveknek e csoportjában.[61] Igen kérdéses viszont, hogy túl az invención, az esztergomi festmény kivitelezése is Ligozzinak tulajdonítható-e. A tükörképes megfordítás hiánya, a metszet nagyobb részletgazdagsága és a két alak erőteljesebb megformálásában érzékelhető minőségi fölénye amellet szől, hogy a festmény csupán másolat a Muller-metszet után. Különösen feltűnő eltérés, hogy a szereplőket megvilágító fényforrás, a lámpás hiányzik a képen. Márpedig, ha másolatról van szó, akkor nem túl sok esélyünk van a mester meghatározására, csupán azt a feltevést kockáztathatjuk meg, hogy a kópia még Ligozzi életében, valamikor a 17. század elején készült. Nem valószínű ugyanis, hogy később, az érett barokk korszakában akkora tekintélye lett volna ennek a késő manierista mesternek, hogy bármely alkotását is másolták volna. Lehetséges, hogy a metszet előképül nem is festmény, hanem egy rajz szolgált, amelyet Jan Muller 1594 és 1600 között dokumentált itáliai tartózkodása során ismerhetett meg.[62] A katalógusban említett Felice Brusatorci analógiát egyébként továbbra is érvényesnek tekinthetjük, hiszen Ligozzi személyes kapcsolatban állt szülővárosának e jelentős festőjével.

Tátrai Vilmos

JEGYZETEK

- 1 Boskovits M. — Mojzer M. — Mucsi A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest 1964. Ennek legfontosabb előzménye: Genthon I. — Gerevich T.: Magyarországi Műemléki Topográfiája. I. Esztergom műemlékei. I. Budapest 1948.
- 2 Mucsi A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa. Budapest 1975.
- 3 Ltsz. 55. 158. Fa, tempera, 24,5 × 16,5 cm.
- 4 Ltsz. 55. 227. Vásznon, olaj, 63 × 50,5 cm.
- 5 Ltsz. 55. 205. Fa, tempera, 36,5 × 27,5 cm.
- 6 Ltsz. 55. 189. Fa, tempera, 62,5 × 37,5 cm.
- 7 Mucsi A.: i. m. 46.
- 8 Berenson, B.: The Florentine Painters of the Renaissance. New York, London 1909, 166 — 172.; Van Marle, R.: The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. XIII. The Hague 1931, 428 — 464.
- 9 Oberschall M.: Un élève inconnu de Fra Filippo Lippi. Gazette des Beaux-Arts 1930, 216 — 222.
- 10 Berenson, B.: Quadri senza casa. Il Quattrocento fiorentino II. Dedalo XII/3. 1932, 693 — 694.; Berenson, B.: Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School. Vol. I. London 1963, 171.
- 11 Zeri, F.: The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. Florentine School. New York 1971. 106.; Zeri, F.: Italian Paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore 1976, 80 — 83.
- 12 Shapley, F. R.: Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art. Washington 1979, 266. Felmerült már az a nézet is, mely szerint a másolatok készítői között még ez a műhelykapcsolat sem áll fenn: Padoa Rizzo, A.: Il percorso di Pier Francesco Fiorentino. Commentari. Luglio-settembre 1973, 154.
- 13 Aynard Sale, Galerie George Petit, Paris, December 1 — 4, 1913, Nr. 43.
- 14 Ltsz. 55. 190. Fa, tempera, 74 × 51 cm.
- 15 Boskovits M. — Mojzer M. — Mucsi A.: i. m. 78 — 79.
- 16 Berenson, B.: Un Botticelli dimenticato. Dedalo VI/1. 1924, 28 — 29. Legújabbban: Lightbown, R.: Sandro Botticelli. Vol. II. Complete Catalogue. London 1978, 115 — 116. (Kat. sz. C2)
- 17 Lightbown, R.: i. m. 26.
- 18 Berenson, B.: i. m. Dedalo 1924, 17 — 41.

- 19 Ltsz. 55. 192. Fa, tempera, tondó, a képmező átm. 34 cm.
- 20 Gerevich T.: Esztergomi műkincsek. Primás-album. Budapest 1928, 232.
- 21 Boskovits M. — Mojzer M. — Mucsi A.: i. m. 69 — 70.
- 22 Ltsz. 62. Nyárfa, tempera, 52 × 46 cm. Pigler A.: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest 1967, 544.
- 23 Laclotte, M. — Mognetti, É.: Peinture italienne. Avignon, Musée du Petit Palais. Paris 1976, kat. sz. 286, 287.
- 24 Vö.: Berenson, B.: i. m. Dedalo 1924, 18.
- 25 Ltsz. 55. 210. Fa, tempera, 61,5 × 42 cm.
- 26 Gerevich T.: i. m. 236.
- 27 Mravik L.: Romagnai festmények magyar gyűjteményekben. A Szépművészeti Múzeum Közleményei 1975. No. 44. 169.
- 28 Van Marle, R.: i. m. XIV. 1937. 484.
- 29 Genthon I. — Gerevich T.: i. m. 1948. 68.; Boskovits M. — Mojzer M. — Mucsi A.: i. m. 82 — 83.; Mucsi A.: i. m. 47.
- 30 Ltsz. 839. Fa, tempera, 64 × 43 cm. Lásd: Dublin, National Gallery of Ireland. Illustrated Summary Catalogue of Paintings 1981, 62.
- 31 Laclotte, M. — Mognetti, É.: i. m. Kat. sz. 97.
- 32 Bellosi, L. — Cantelli, G. — Lenzi, M.: Arte in Valdichiana. Catalogo. Cortona 1970, kat. sz. 40.
- 33 Torriti, P.: La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo. Genova 1978, 28, kat. sz. 369.
- 34 Ricci, C.: Per la storia della pittura forlivese. L'Arte 1911, 91 — 92.
- 35 Ltsz. 55. 220. Fa, tempera és olaj, 51 × 41 cm.
- 36 Mravik, L.: i. m. 168.
- 37 A forli képtár Madonnájának téves Rositi-attribúciója még az újabb irodalomban is előfordul: „Giovanni Battista Rossetti” címszó in: Dizionario Enciclopedico Bolaffi, X. 1975, 23. Mucsi A.: i. m. 49.
- 38 Virolì, G.: La Pinacoteca Civica di Forli. Cassa dei Risparmi id Forli 1980, 80.
- 39 Zeri, F.: i. m. Baltimore 1976, 224.
- 40 Palumbo, G.: Collezione Federico Mason Perkins. Assisi 1973, 72, 88.
- 41 Gnudi, C.: Niccolò Rondinelli. In: Gnudi, C. — Becherucci, L.:

Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo. Catalogo. Forlì 1938, 111–112.

- 42 *Ltsz.* 55. 242. Fa, olaj, 54 × 74 cm.
 43 A változatokat felsorolja: *Heinemann, F.*: Giovanni Bellini e i belliniani. Venezia 1962, 37–38.
 44 *Zeri, F.*: i. m. Baltimore 1976, 265–266.
 45 *Berenson, B.*: Italian Painters of the Renaissance. Venetian School. Vol. I. London 1957, 152.
 46 Madonna Zakariással, Szent Jeromossal és zenélő angyallal. Szignált, datált, 1507. Murano, San Pietro Martire. Lásd: *Berenson, B.*: i. m. 1957, 568. kép.
 47 *Gerevich T.*: i. m. 1928, 238.
 48 *Ltsz.* 73. 1102. Fa, olaj, 101 × 110 cm.
 49 *Ltsz.* 55. 225. Fa, tempera és olaj, 58 × 46 cm.
 50 *Ltsz.* 466. Fa, olaj, 84 × 67 cm. Lásd: *Della Pergola, P.*: Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I. Roma 1955, kat. sz. 84.
 51 *Ltsz.* 81. 5. Fa, olaj, 81 × 68 cm. Közölve: Gazette des Beaux-Arts, Mars 1982, 69, 366. kép. (Principales acquisitions des Musées en 1981); A Szépművészeti Múzeum Közleményei, No. 58–59, 1982, 134, 12, 105. kép.
 52 *Genthon I.*–*Gerevich T.*: i. m. 74.; *Boskovits M.*–*Mojzer M.*–*Mucsi A.*: i. m. 84. *Mojzer Miklós* szíves szóbeli közlése: egy hasonló

kompozíció Innocenzo da Imolatól 1969-ben Scitovszky Jánosné Los Angeles-i gyűjteményében volt.

- 53 *Ltsz.* 55. 282. Fa, olaj, 73,5 × 58 cm. *Genthon I.*–*Gerevich T.*: i. m. 80.
 54 Vö.: *Barocchi, P.*: Itinerario di Giovanbattista Naldini. Arte Antica e Moderna 1965, 244–288.
 55 *Ltsz.* 56. 764. Fa, olaj, 18,5 × 14 cm.
 56 *Genthon I.*–*Gerevich T.*: i. m. 100.
 57 *Maszlághy F.*: Új Magyar Sion, VII. 1876, 111.
 58 *Boskovits M.*–*Mojzer M.*–*Mucsi A.*: i. m. 106.
 59 Illusztrálva: The Illustrated *Bartsch* 4 (formerly vol. 3) Part 2. Netherlandish Artists. Matham, Saenredam, Muller. Edited by Walter L. Strauss. New York 1980. 490. (No. 57)
 60 Ligozziról a legrészletesebben: *Bacci, M.*: Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina. Proporzioni IV, 1963. 46–84.; *Bacci, M.*: Jacopo Ligozzi (Verona 1547–Firenze 1627). In: Maestri della pittura veronese. A cura di Pierpaolo Brugnoli. Verona 1974. 269–276.
 61 *Bacci, M.*: A Portable Altar by Ligozzi. Allen Memorial Art Museum Bulletin. Vol. XX. Number 2. 1962–63. 47–55.
 62 *Reznicek, E. K. J.*: Jan Harmensz. Muller as Draughtsman. Addenda. Master Drawings Vol. 18. Number 2. 1980. 115–133.

ADDITIONAL DATA CONCERNING SOME ITALIAN PAINTINGS IN THE COLLECTION OF THE CHRISTIAN MUSEUM OF ESZTERGOM

The author of the study passes remarks concerning certain 15th and 16th century Italian paintings of the Christian Museum of Esztergom. Catalogues, until now, have wrongly attributed to Beccafumi the weak quality painting, St. Catherine of Siena. The same applies to Madonna and the Infant Jesus with two Angels painted after an engraving by I. Matham, now wrongly exhibited as Giulio Cesare Procaccini. In St. Sebastian's Martyrdom, recorded as the work of Signorelli's follower, the impact of the master of Cortona can hardly be perceived. The replica of the Aynard-Madonna by Pesellino is not Pier Francesco Fiorentino's work but derives from the workshop of Lippi's and Pesellino's imitators as F. Zeri designated them. The Madonna, attributed to Botticelli's disciple, could be brought into connection with the two additional versions of the composition published, first, by Berenson. The middle group of Botticelli's early altar-piece was the common model of all three. The tondo — attributed to Pinturicchio's fol lower before — might be regarded as a Florentine master's work from about 1500. The painting of the Madonna and the little St. John the Baptist — considered once as an unknown Northern Italian master's work, then that of Bertucci's of Romagna — could be connected with the

late work of Girolamo di Benvenuto of Siena. The Madonna, signed by Greek letters as Rositi of Forlì and dated 1507, is not an independent invention. Virgin Mary and the Infant figures in the corresponding representation of Niccolò Rondinelli's painting (once in Assisi, Mason Perkins collection). It is possible that for both painters from Romagna a lost Bellini might have served as an archetype. The variant of the painting Sacra Conversazione by Francesco di Simone da Sanctacroce, attributed to the disciple Francesco Rizzo da Santa-croce, belongs to the Walters Art Gallery in Baltimore. The variant of Esztergom is earlier and of better quality. The Betrothal of St. Catherine of Alexandria — recorded as the painting of Innocenzo da Imola — was left to us in such a badly damaged condition that it is risky to state its authenticity. The master of the Baptism of Christ, first reproduced here is very probably a member of the last generation of the Florentine Mannerists, The Dead Christ and the Angel cannot be — as it was considered until now — Alessandro Turchi's painting. The engraving of Jan Muller of Amsterdam unanimously proves that the unknown master of the small picture used Jacopo Ligozzi's composition.

EGY FERRARAI CARAVAGGIO-KÖVETŐ, FRANCESCO COSTANZO CATANIO KÉPE MAGYAR MAGÁNTULAJDONBAN

Széljegyzetek a magángyűjteményi kiállításához

A Magyar Nemzeti Galériában rendezett magángyűjteményi kiállítás a propos-jából kezdtem el tallózni a magyar gyűjtemények kora- XVII. századi olasz anyagában; kezdve azokkal a jelentősebb művekkel, — már csak szakmai körökben való előjegyzésük érdekében is, — amelyek valamilyen oknál fogva nem szerepelhettek a magyar műkincsállomány e tekintélyes seregszámánál, [1] vagy azért, mert jelenlegi őrzési helyük ismeretlen, vagy pedig azért, mert a kiállítás után váltak ismertté. Ezúttal egy olyan festményt adok közre, amely az elmúlt évben vételi felajánlasként — előbb a Szépművészeti Múzeumnak, majd az egri Dobó István Vármúzeum képtárának [2] — került fel hazai magántulajdonban. A kép nemcsak magyar dimenziókban, hanem világviszonylatban is ritkaság, mert a ferrarai kora-seicento festészetét képviseli, amelynek emlékei egyelőre alig ismertek Ferrarán és szűkebb környékén kívül.

A Dávid diadalmenetét ábrázoló egész alakos, életnagyságú kép (1. kép) első pillantásra bolognai asszociációkat kelt: mind a lóháton ülő, turbános katona szabályos arctípusában, öltözködésének gondosan megfestett elegáns részleteiben, szélfújta köpenye hullámozó grafikájában, mind a főalak, Dávid súlyos, sőt kissé nehézkes figurájában, amely a bolognai festészet népiesebb karaktereivel rokon, gondoljunk akár Lionello Spada pármái Saloméjának pribékjére (Pinacoteca), [3] vagy Giacomo Cavedone Szt. Alo csodája ifjújára (Bologna, Sta. Maria della Pietà). [4] Nyilvánvaló azonban, hogy az idézett esetekben nem annyira a stílus, mint inkább a típusok és a viselet hasonlóságáról van szó.

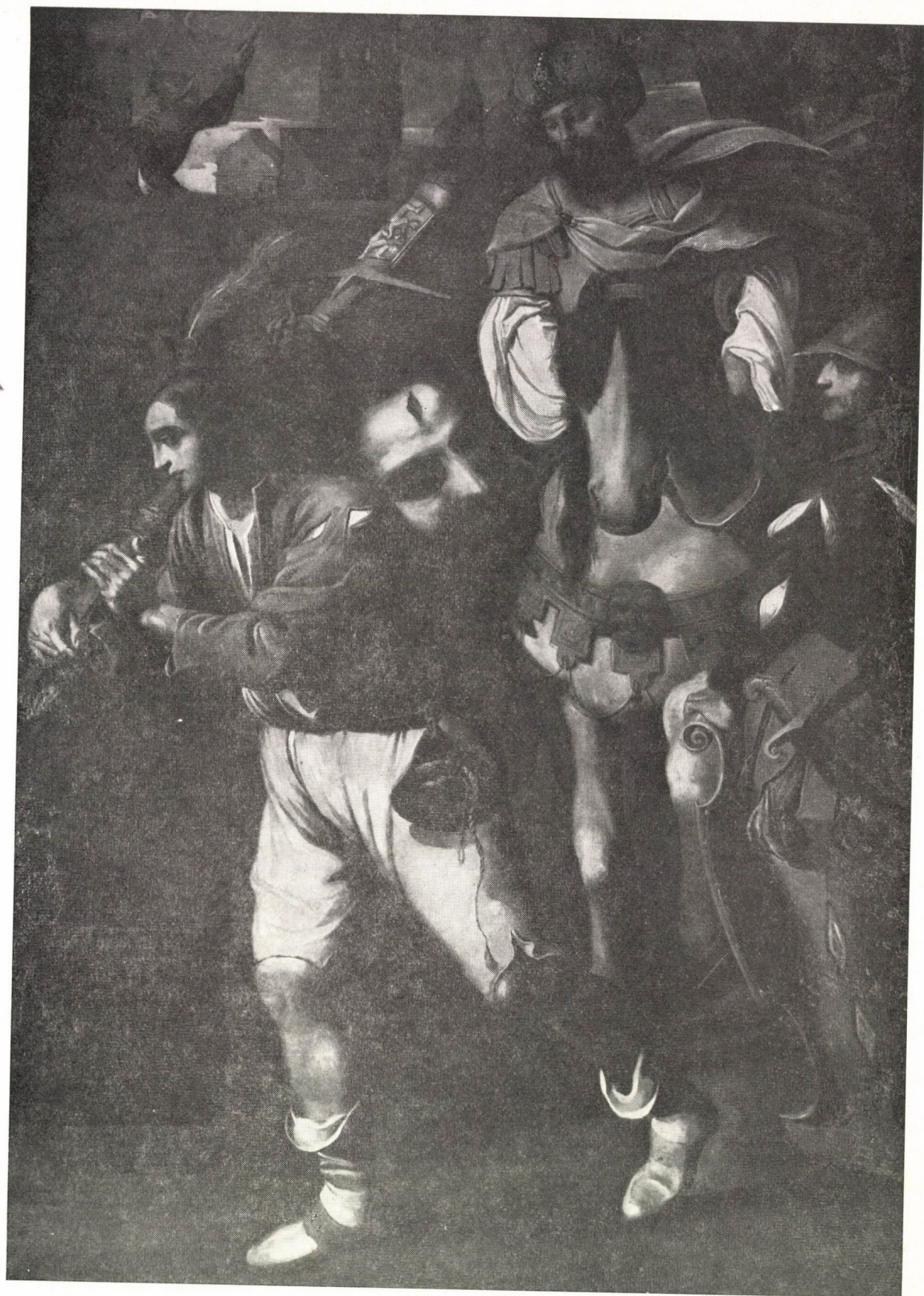
A budapesti kép kissé zsúfolt, térbeli megszerkesztésében ügyetlen kompozíciójának legsajátosabb vonása a jelenet színpadszerű megoldása: az előtér alakjai mögött a háttérben a mintegy kulisszaként elhelyezett várfalon mellékszereplők, „statiszták” feltűnő léptékkülönbségű, kicsiny alakjai láthatók. A kompozíció ilyen, színpadként való megoldása Costanzo Catanio több művében előfordul; a ferrarai San Giorgio-ban levő, főműveinek tartott két képén, a Krisztus töviskoszorúzásán és a Krisztus ostromozásán [5] azonos. Az újonnan megismert budapesti Dávid ferrarai stíluskapcsolataira először ezek a részletek hívták fel a figyelmemet; erre mehetséget keresnem szükségtelen, hiszen a pusztán fényképpel, sőt ebben az esetben csak reprodukcióval való összehasonlítás alapján a rokon stílusjegyek nehezebben ismerhetők fel.

A 17. századi ferrarai festészet nem tartozik a korszak alaposan feltárt iskolái közé, az eddigi gyér ismereteinket Eugenio Riccomini közel 15 éve megjelent kitűnő könyve [6] tudományos igénnyel rendszerezi és összefoglalja. Ha az általa közölt anyagot mérlegre tesszük, és a források, elsősorban Baruffaldi [7] által említett ferrarai seicento festők számával összehasonlítjuk, akkor tulajdonképpen úgy tűnik, hogy a ferrarai kora barokk festészet mesterei viszonylag kisebb mértékben estek áldozatul az idő feledésének; ugyanis az olasz festészet korai krónikásai által felsorolt mesterneveknek mintegy a harmadát sikerült Riccomininek akár csak néhány hiteles művel kapcsolatba hozni, de így pusztá névből művekben konkretizálható, valóságos művészettörténeti személyiséggé alakítani, ami hasonlíthatatlanul kedvezőbb arány,

mint amit például a 17. századi firenzei festészet kutatásában eddig sikerült elérni.

A 16. század végén Ferrarában bekövetkezett politikai változások, az Este család távozása és az Este patronátus megszűnése új feltételeket teremtett a helyi művészet további fejlődése számára, szinte önmagában a hanyatlásra predesztináló tényezőként. Luigi Lanzi így ír ezzel kapcsolatban: „Questi Principi videro ciò che niun altro Sovrano; tutti quasi i classici stili d'Italia trapiantati nella lor Capitale . . . La loro memoria resta al Mondo in esempio, perciocchè, da veri cittadini di loro Patria, animarono in essa i talenti, ampliarono le lettere, promossero le arti del disegno” [8] Majd VIII. Kelemen — akinek pápasága alatt került a város pápai kormányzás alá — idejéről szólva így folytatja: „Furono poi impiegati vari pittori . . . a copiar varie tavole scelte della Città, che la corte di Roma volle trasferire nella Capitale; lasciandone a Ferrara le copie, e agl'istorici ferraresi i lamenti”. [9] A pápai unokaöccs, Aldobrandini kardinális a művészetek pártolója volt ugyan, de „ . . . estero; e perciò più disposto a comperar le pitture de vecchi artefici, che a fomentar ne'cittadini il genio della pittura. Lo stesso dee credersi de'successori per la maggior parte; poichè verso il 1650 il Cattanio, come leggesi nella sua vita, ascriveva il decadimento dell'arte alla mancanza de'protettori; e induceva il Card. Pio ferrarese a pensionare alcuni giovani, che studiassero in Bologna e in Roma. Ma questi soccorsi temporanei non recarono alla Scuola lungo e stabile giovamento; e se le altre d'Italia in quest'ultimo secolo sono deteriorate, la Ferrarese quasi estinta.” [10] A 17. századi ferrarai festészet reneszánsz kori virágzásához viszonyítva valóban hanyatlott, és a közeli Bologna művészi fellendülése természetessé teszi, hogy a ferrarai iskola további fejlődését a velencei hatással szemben inkább a bolognai kortársak eredményei határozták meg.

A budapesti Dávidhoz a Riccomini által közölt anyagban közelebbi analógiákat találhatunk, mindenekelőtt Giuseppe Caletti Dávidjai között, aki ezt a témát 30-nál is több változatban megfestette. (S'invoglio di fare la sacra storia della uccisione di Golia, nè si contentò di esprimerla in un modo solo, Io so che piu di trenta ne ho vedute.”) [11] A metszetváltozatban ismertek közül az egyik, a Góliát hatalmas fejét kardjára akasztva vállán vivő, egész alakos lépő figura [12] (2. kép) kompozicionálisan azonos képünk Dávidjával, a motívumazonossága ellenére azonban stílusán nagy az eltérés a darabos rajzú, szinte gnómszerű Caletti és képünk súlyos, de arányos Dávid figurája között. A félalakos, egykor a velencei Martini gyűjteményben levő — metszetben is ismert (3. kép) — Dávid [13] arctípusa, elgondolkodó kifejezése rokon ugyan, de festésmódja ellentmond a mesterazonosság feltételezésének. Lanzi így jellemzi Calettit: „Più che maestri apprese il dipingere dagli esemplari de'Dossi e di Tiziano; di cui non solo imito il disegno quando volle, ma il colore ch'è sì difficile. Vi seppe contraffare ancora quella patina di antichità, che il Tempo aggiunge alle pitture, e le fa crescere in armonia.” [14] A hamisításairól híres-hírhedt mestert Ivanoff [15] a 17. századi műgyűjtés és műkereskedelem által létrehozott hamisítótévékenység egyik érdekese, Pietro della Vecchiához hasonló egyéniségként



1. *Francesco Costanzo Catanio: Dávid. Magyar magángyűjteményben*



2. Giuseppe Caletti: Dávid. Rézmetszet

mutatja be. Eddig ismert festményeinek stílusában a legjellemzőbb a Dosso-i származású vattás, puha festésmód, a fehér fények dús alkalmazása, amelyek alapján elsősorban Dosso Dossi hatása alatt dolgozó, e hatás alól szabadulni nem is képes Dosso imitátornak mutatkozik. Ennek a festésmódnak pedig semmi nyoma nincs a budapesti képen, amelynek stílusához a legközelebbi analógiákat Francesco Costanzo Catanio művei kínálják. A ferrarai San Giorgio két festményén a már említett színpadszerű megoldás és az építészeti elemek kulisszaként való alkalmazásán túl hasonló az erős fény-árnyékok plasztikai lehetőségének kiaknázása, és feltűnő néhány részlet, mint például a Flagelláció jobboldalán álló katon (3. kép) — rendkívüli közelsége. Ez a közelség nem merül ki a viselet hasonlóságában, bár kétségtelenül ez a legszembevetőbb azonosság a budapesti kép ugyancsak jobboldali katonalakjával; pontosan rájuk illik az, amit Baruffaldi Cataniónak az Oratorio di San Sebastiano számára festett Szent Sebestyénjével kapcsolatban ír: „in questo quadro si manifesta la maniera ed il carattere di questo pittore dalla consuetudine che avea, oltre il disegno e il colorito di vestire le sue figure nel taglio de' suoi tempi, cioè colle maniche e vesti trinciate ed aperte in varii luoghi, dove più giudicava spediente.”[16] Ebben egyébként Catanio nem egyedülálló; számos Caravaggio követő szívesen ábrázolta szereplőit a kor divatos viseletében, az emilianiak között találunk erre példát Cavedone már említett művé-

ben — ennek a festőnek a színhatásaival való rokonságra Catanio műveiben Riccomini felhívta a figyelmet[17] — vagy Spada több képén. Az említett stílusazonosságok alapján úgy vélem, a budapesti Dávidban Catanio művét ismerhetjük fel. Baruffaldi[18] adatai szerint Francesco Costanzo Catanio (vagy Cattani) 1602-ben született, és 1665-ben halt meg. Első mestere Scarsellino volt, majd apja Guido Reni műhelyébe küldte Bolognába 1625—27 között. A Cataniónak szentelt első modern tanulmány szerzője, Andrea Emiliani[19] már megállapította róla, hogy stílusában nem annyira a Reni hatás, hanem inkább Bononée látszik érvényesülni. Riccomini is egyetért ezzel, és hozzáteszi, hogy stíluselemei közé még Reni előtti, manierista vonások keverednek.[20] Elfogadja Emilianiak azt a feltételezését is, hogy Catanio már a Baruffaldi által említett 1654-es év előtt korábban utazhatott délre, nemcsak Rómába, hanem Máltába és Szicíliába, ahol megismerhette Caravaggio késői műveit, közöttük a Keresztelő János lefejezését, amelynek hatását, ismeretét a San Giorgio képek megfestésében Emiliani látni véli. Erre az utazásra Riccomini feltételezése szerint közvetlenül a bolognai tanulóévek után kerülhetett sor, röviddel 1627 után.[21] Erről a korai utazásról első életrajzírója nem szól, csak azt írja: „Aveva egli bastante fondamento di ben riuscire ne'suoi lavori per documenti avuti e dallo Scarsellino e da Guido: ma il suo genio lo porto ancora ad avanzarsi; per questo fine intraprese quantunque



3. Francesco Costanzo Catanio: Krisztus ostorozása. Ferrara, San Giorgio. Részlet



4. Giuseppe Caletti: Dávid. Rézmetszet

avanzato in età alquanti viaggi per varie città e provincie, fermandosi nelle più famose gallerie, e introducendosi per diletto nelle stanze de' più rinomati pittori per vedere non solo ma per apprendere eziando i migliori modi imitabili, e così rendersi anch'esso immortale per quanto potea farsi conoscere valoroso pittore, quanto per essere riputato valoroso spadacchino.”[22] A fegyverforgatásban, vadászatokban jártas festő e kedvteléseiről színes és hihető leírást adnak Baruffaldi, Cittadella[23] és Lanzi is; ennek alapján Catanio Caravaggiohoz — és valljuk be, annyi más kortársához — hasonló „bohém” művészegyenység volt. Művészetében valamilyes caravaggioi tanulságok érvényesülésére utal Moir[24] is a San Giorgio képek eleven narratív készsége, a cselekmény meggyőző ábrázolása alapján. Valószínűleg igaza van abban a megállapításában, hogy Catanio korában is csak helyileg ismert festő volt; Baruffaldi csak mantovai és Ferrarakörnyéki műveket említ tőle. Ennek ellenére érdekes a Lipót Vilmos gyűjteményében három, „Cataneo” festmény említése,[25] amelyeknek későbbi sorsáról semmi nem ismeretes; igaz, hogy a Tájkép medvével és gyermekkel, valamint Lipót Vilmos megdicsőülése a téma alapján nehezen hihetően volna e ferrarai Catanio műve.

Catanio életműve tekintélyes lehetett, ha csak a források által is említett mintegy 50 képét vesszük figyelembe: ezek közül Riccomininek 8-at sikerült azonosítania, mind templomokban levő alkotások.[26] E művek kronológiája nem minden esetben tisztázott ugyan, datálásuk többségük esetében pontosan, néhány esetben hozzávetőlegesen lehetséges. Riccomini adatai szerint a két San Giorgio-beli festmény már 1636 előtt a helyén volt; a

Szent Gergelyt 1630 körülre datálja; két késői képének dátuma ismert: a San Giuseppé-ben levő Pala del Terremoto 1652-ből, a Padovai Szt. Antal a San Maurelióban 1658-ból való.[27] E művek stílusának elemzése két alapvető konklúzióra vezette Riccominit. A San Giorgio Töviskoszorúzása és Ostorozása ábrázolásában a cinquecento színház kelléke, a scena prospettica tudatos felhasználását állapítja meg, és felhívja a figyelmet Caravaggio és legjobb követői „realista” térábrázolásától való különbözőségeikre. A késői művek alapján pedig egyértelmű hanyatlást állapít meg a festő életművének későbbi szakaszában.[28] Baruffaldi említ néhány profán tárgyú és magántulajdonban levő képet is Cataniótól: „Si conservano ancora per le case di Ferrara alcuni quadri e ritratti di sua mano. Filippo Girolamo Bartoli notaro, Giuliano Perinelli, i fratelli Bianchi aveano pezzi riguardevoli”[29] ezek közül azonban egy sem ismert. Azt is elmondja, hogy személyesen látott tőle képeket a galleria Costabili-ben: „... il trionfo di David — l'Annunciazione — Ercole e Jole”.[30] Természetesen a minden részletet is adatot nélkülöző említés alapján a Galleria Costabili egykori Dávidját nem lehet biztosan azonosítani a budapesti Dáviddal, az azonban valószínű, hogy a nagyméretű festmény jelentős megrendelésre készülhetett, és tekintélyes helyre volt szánva. Véleményem szerint a budapesti Dávid Catanio életművének korábbi szakaszához kapcsolódik, s a San Giorgio vásznak kvalitásával fémjelzett jobb korszakának terméke, talán az 1630 körüli évekből. Érdekes képviselője egy immár provinciális ferrarai festő eklektikus stílusába oltott caravaggeszk inspirációjának.

Szigethi Agnes

- 1 *Szigethi A.*: Lombard kora-seicento festmények (egykor) magyar gyűjteményekben. Művészettörténeti Értesítő. 1983/1—2.
- 2 Megköszönöm a Dobó István Vármúzeum igazgatójának, dr. Bodó Sándornak, hogy a fényképeket rendelkezésemre bocsátotta.
- 3 *Moir, A.*: The Italian Followers of Caravaggio. Cambridge, Mass. 1967. 303 kép.
- 4 *Moir, A.*: i. m. 300. kép.
- 5 *Riccomini, E.*: II Seicento Ferrarese. Milano, 1969. V—VI. tábla.
- 6 *Riccomini, E.*: i. m.
- 7 *Baruffaldi G.*: Vite de' Pittori e Scultori ferraresi. Ferrara. 1846. II.
- 8 *Lanzi, L.*: Storia pittorica della Italia. Bassano 1795—96. II. 251 l.
- 9 *Lanzi, L.*: i. m. 251.
- 10 *Lanzi, L.*: i. m. 252.
- 11 *Baruffaldi*: i. m. 212—213.
- 12 *Riccomini*: i. m. 39/a.
- 13 *Riccomini*: i. m. 30/a.
- 14 *Lanzi*: i. m. 260.
- 15 *Ivanoff, N.*: Un Saint Sébastien de Giuseppe Caletti au Musée des Beaux-Arts d'Épinal. La Revue du Louvre. 1965, 258—262.
- 16 *Baruffaldi*: i. m. 221.
- 17 *Riccomini*: i. m. 47.
- 18 *Baruffaldi*: i. m. 217—230.
- 19 *Emiliani, A.*: Francesco Costanzo Catanio pittore. Arte Antica e Moderna. 1961. 276—278.
- 20 *Riccomini*: i. m. 47.
- 21 *Riccomini*: i. m. 47.
- 22 *Baruffaldi*: i. m. 226.
- 23 *Cittadella*: Catalogo Istorico de' Pittori e Scultori ferraresi e delle opere loro. Ferrara, 1783. III. 211—228.
- 24 *Moir*: i. m. 244. 61 jegyzet.
- 25 *Thieme-Becker., Garas K.*: Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1967, Bd. 63. 230. no 492 Cataneo Jahel und Sisera, no. 493 Cataneo Triumphwagen mit Erzherzog Leopold Wilhelm, der von einem Engel gekrönt wird, no. 493 Cataneo Ein liegender Bär in Landschaft mit Kindern.
- 26 *Riccomini*: i. m. kat. 117—124.
- 27 *Riccomini*: i. m. 48—49.
- 28 *Riccomini*: i. m. 49.
- 29 *Baruffaldi*: i. m. 229.
- 30 *Baruffaldi*: i. m. 2281. jegyzet.

A CARAVAGGIO FOLLOWER FROM FERRARA FRANCESCO COSTANZO CATANIO'S PAINTING IN HUNGARIAN PRIVATE OWNERSHIP

The author regards the large-sized painting — displaying David's triumphal procession — as a rare representation of the early-seicento painting from Ferrara. Beside Bolognese associations she points to some of Giuseppe Caletti's numerous Davids but ascertains that stylistic differences contradict the establishment of an identical master. On the basis of the stylistic features of the master's paintings in San Giorgio (Ferrara), displaying the Flagellation of Christ and the Crowning of Thorns she regards the painting as a work of the ferrarese master, Francesco Costanzo Catanio. These same features can be summed up in the stagelike composition of the scene, in the plastic rendering — emphasized by sharp light and shade effects — in the same types and attires. For the latter she cites Baruffaldi's description on the attires,

Painted by Catanio, characteristic of the picture in Budapest too. In the author's opinion the picture in Budapest resembles more to those in San Giorgio than to the other known works of Catanio. It is of greater value than his later works and the author ascribes it to the painter's earlier period, to the 30s. She refers to Baruffaldi's notes which say that the writer had seen — among others — an „il triumpho di David”, too, in the galleria Costabili. Admitting, that for want of data, needed for identification, the picture in Budapest cannot be identified — for certain — with the work mentioned in the old description, she finds its reference worthy of attention. She considers the David of Budapest as an interesting example of Caravaggio's inspiration on Catanio's provincial and eclectic style.

NÉGY HISTORIZÁLÓ OROSZ IKON AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMBÓL

Az orosz ikonfestészet stílusfejlődésének vizsgálatakor a 19. századi historizáló alkotásokat a kutatás szinte teljesen figyelmen kívül hagyja. Pedig az orosz ikonfestészetben jelentkező historizáló felfogás igen sokoldalúan nyilvánult meg, s kétségteljesen megérdemelne egy részletes stílustörténeti földolgozást. Ezúttal csak négy orosz ikont mutatunk be, melyek az Iparművészeti Múzeum 1983-as szerzeményei között szerepelnek, s a historizáló felfogásnak négy különböző korszakát és szemléletét képviselik. Az első két alkotás a nyugat-európai barokk, illetve rokokó elemek fölhasználására jó példa, a harmadik a 17. századi orosz ikonfestészet formavilágát eleveníti föl, míg a negyedik a század vége felé Oroszországban igen alaposan kutatott bizánci ötvösség és zománcművészet hatása alatt készült.

A Tolgai Istenanya kiválasztott szentekkel elnevezésű ikonon[1] (1. kép) a Tolgai Istenanya ikonját festették meg késő barokk elemekből fölépített historizáló keretben. Az ősi típustól némileg eltér, de a kis Jézus itt is anyjához szorítja arcát, és finoman átöleli őt.[2] A baloldalt olvasható fölrirat is erre az ikonográfiai típusra utal: Tolgskaja Bogomatyer. A lent álló négy szent — Szvjataja Pravednyica Anna vagyis Szent Anna Szvjatij Ioann Predtyecsa vagyis Keresztelő Szent János, Szvjataja Marija Magdalina vagyis Mária Magdolna és Szvjataja Mucsenyica Pavla vagyis Paula Szent Vértanú — már nem a nyugat-európai késő barokk elemeit eleveníti föl, hanem a 17. századi jaroszlavlai ikon-

festészetet, amelyre a megnyújtott vékony karok és alakok, az aprólékosan és dekoratív fölfogásban megfestett tájrészletek is utalnak. A jaroszlavlai hagyományokat előszeretettel folytatták a 19. században a palehi ikonfestők.

A Tisztaságos Istenanya Szenvedői felíratot olvashatjuk a következő ikonon.[3] (2. kép) Ez az ábrázolás lényegében azonos a Minden szenvedőnek boldogságot nyújtó Istenanya ikonográfiai típussal, mely viszonylag későn, csak a 17. században alakult ki. Az ikon közepén az Istenanya áll felhőkön, baljában a kis Jézust tartva. Fölötte ugyancsak felhőkön a Szentháromság látható. Az Istenanyát szentek, továbbá betegek és szegények veszik körül, akik az Istenanyát dicsőítő írásszalagokat tartanak. Számunkra ezúttal a legfigyelemreméltóbb az a rendkívül finom és fantáziadús rokokó elemekből fölépített festett historizáló keret, amely dekoratívvá és ünnepélyessé teszi az alkotást. A rokokó historizálás, miként Nyugat-Európában, Oroszországban is korán jelentkezett az iparművészet területén, és ez megerősíti az ikon 19. század közepére történt datálását.

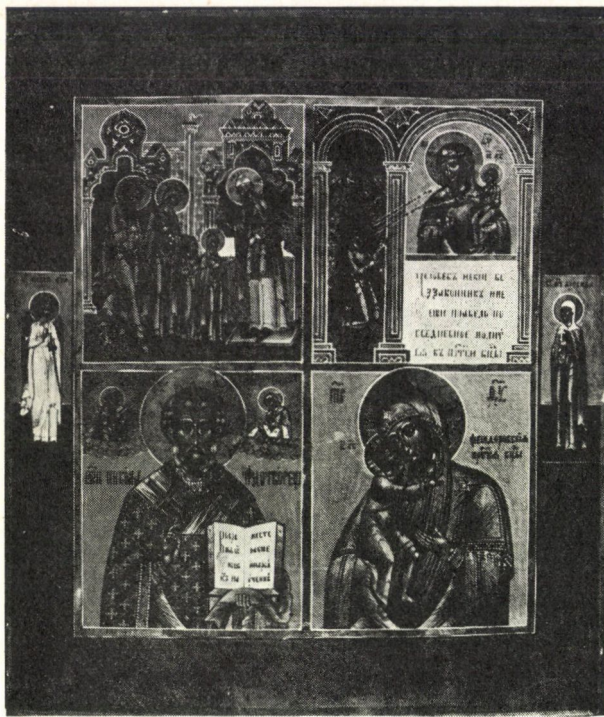
A historizáló szemléletnek újabb, az orosz ikonfestészetben igen jellegzetes változatát képviseli az Iparművészeti Múzeumnak az az ún. négyosztatú ikonja[4] (3. kép), amelyen az Istenanya bevezetése a templomba, A váratlan boldogságot adó Tisztaságos Istenanya, [5] Csodatevő Szent Miklós és a Fjodorovszkaja Istenanya[6] ábrázolásokat láthatjuk. A széles keretsávban balra egy őrangyal, jobbra pedig Szent Droszida vértanú álló alakja



1. A Tolgai Istenanya kiválasztott szentekkel. 19. század közepe. Iparművészeti Múzeum, Budapest



2. A Tisztaságos Istenanya szenvedői. 19. század közepe. Iparművészeti Múzeum, Budapest



3. Négyosztatú ikon. 19. század második fele. Iparművészeti Múzeum, Budapest



4. Krisztus feltámadása ünnepekkel. 19. század vége. Iparművészeti Múzeum, Budapest

helyezkedik el. Az ikon sajátos historizáló felfogása abban mutatkozik meg, hogy a 17. század elején virágzó Sztroganov ikonfestő iskola stílusát eleveníti föl, ám annak minden könnyedsége nélkül. Az épületrészletek túlságosan is szabályosak, hangsúlyozottan lineárisak, és nem finom vonalúak. Az aprólékos megfestést azonban itt is jól megfigyelhetjük. Feltűnőek a stilizált, megvilágított felületek. Az ikon összhatása túlságosan is rideg és dekoratív. Eredetisége és érdekessége, hogy a 19. században elterjedt A váratlan boldogságot adó Tisztaságos Istenanya ikonográfiai típust is szerepelteti, amelyet a Sztroganov iskolában nyilván sohasem festhettek meg.

Gyakori jelenség a historizmus korában, hogy valamilyen régi alkotást egészen más technikával másolnak le. Erre példa a Krisztus feltámadása ünnepekkel ikon [7] (4. kép). Itt a széles, gipsz alapra arannyal festett keretmező a bizánci könyvborítók ötvösmunkáját utánozza. [8] A feliratok festett kék alapja pedig a régi zománcdiszítésekre emlékeztet. A minták helyenként a bizánci, másutt pedig a barokk művészet formavilágát elevenítik föl. Ikonunkon a jelenetek a hagyományos felépítést követik, de a részletekben, a megfestés módjában már új — és egyébként nem különösebben igényes — felfogásról árul-

kodnak. A középső részen Krisztus feltámadásának a jelenetét láthatjuk, míg balról jobbra haladva a tizenkét szegélykép a következő: Az Istenanya születése, Az Istenanya bevezetése a templomba, Angyali üdvözlés, Jézus születése, Jézus bemutatása a templomban, Krisztus keresztelese, Bevonulás Jeruzsálembe, Krisztus színeváltozása, Krisztus mennybemenetele, Ószövetségi Szentháromság. A kereszt felmagasztalása, Az Istenanya elszenderedése.

Ismeretes, hogy az ikonfestészet történetében a historizáló felfogás — pontosabban az előképek tisztelete és követésének szándéka — mindig is nagy szerepet játszott, azonban a 19. században, a historizmus korában ez újabb — az egyetemes művészeti tendenciákhoz is kötődő — szemlélettel gazdagodik. Miként a sokszínű és magas színvonalú orosz historizmus részletes feldolgozása még várat magára, ugyanúgy az orosz historizmusnak sajátos részét alkotó, a 19. század második felében tovább élő ikonfestészet is — ahogy ezt a bemutatott négy ikon is sejteni — még számos érdekes meglepetést tartogat számunkra.

Ruzsa György

JEGYZETEK

1 Ltsz. 83. 170. 19. század közepe. 32 × 28 cm.

2 A Tolgai Istenanya ikonográfiai típusa már igen korán kialakult, valószínűleg a 13. században grúz területen. Elnevezését a Jaroszlavl melletti tolgai kolostorról kapta, ahol a legkorábbi ilyen típusú Istenanya ikont találták, mely a 13. században grúz területen készült, s jelenleg a moszkvai Tretyakov Képtárban őrzik. (Vö.: V. I. Antonova, N. E. Mnyova: Katalog drevnyerusszkoy zsvopiszi. Tom pervij. Moszkva, 1963. N° 162.) Ennek az egész alakos ábrázolásnak 1744-ben Ivan Andrejev készítette el egy másolatát, de úgy, hogy az Istenanyát csak fél alakban festette meg. Ez az ikon jelenleg a moszkvai Állami Történelmi Múzeumban található. A legkorábbi három tolgai típusú Istenanya ikonról lásd újabban: Sz. Maslennyicin: Ikonii iz Tolgskogo monasztirja. In: Iszkussztvo 1983/6. 59–64.

3 Ltsz. 83. 171. 19. század közepe. 35,5 × 31 cm.

4 Ltsz. 83. 172. 19. század második fele 35,7 × 29,5 cm.

5 Ez az igen későn kialakult ikonográfiai típus rosztovi eredetű. Legendája arról szól, hogy egy bűnös ember, aki mindennap az Isten-

anya ikonja előtt imádkozott, egy alkalommal éppen bűnre készült, és ekkor az Istenanyán és a kis Jézuson fekélyeket vett észre. Kérdésre, hogy ki okozta ezeket, az Istenanya azt válaszolta, hogy „te és a többi bűnös ember”. Erre a bűnös megbánta vétkeit, és ettől váratlan boldogság költözött lelkébe.

6 A Fjodorovszkaja Istenanya legkorábbi ábrázolása a 13. században készült, s Kosztromában található. Az 1620-as években Mihail Fjodorovics cár anyja Kosztromába utazott, hogy a Fjodorovszkaja Istenanya ikon előtt imádkozzon. Ettől kezdve számos másolat készült az ikonról. Ezt az ikonográfiai típust a Romanov cári dinasztia igen nagy becsben tartotta. A legkorábbi Fjodorovszkaja Istenanya ikonról lásd: Sz. Maslennyicin: Ikona Bogomatyeri Fjodorovszkoj 1239 goda. In: Pamjatnyiki kulturni. Novije otkrytija. 1976. Moszkva, 1977. 155–165.

7 Ltsz. 83. 173. 19. század vége. 35,7 × 30,5 cm.

8 Igaz, az ún. pseudo oklad, vagyis a fémborítót utánzó festett és az alapba karcolt háttér a barokk kor ikonjain is előfordul, de — más jelleggel — a historizmus korában válik igazán gyakorivá.

ADATTÁR

KÉT BRONZ CORPUS A 14. SZÁZADI VISEGRÁDI ÖNTŐMŰHELYBŐL

Visegrádon a Fő u. 79. sz. alatt találták 1956-ban az 1. képen látható corpust, mely szórványleletként került a visegrádi Mátyás Király Múzeumba. [1]

A 2. képen bemutatott bronz corpus Balatonyörökön, Csik Lajos Zsöllehát 10. sz. házatól délnyugatra — az országút felé eső részen, szőlőforgatás közben került elő 1941 őszén. [2] Lelőhelyének környékén a Gyürki-hegytől nyugatra feküdt a középkori falu, melyet először az almádi monostor 1121-ben kelt alapítólevele említ Gurc néven. [3]

A visegrádi corpust először 1975-ben a visegrádi ásatások megkezdésének 40. évfordulójára, a Nemzeti Múzeumban rendezett kiállítás mutatta be. A két tárgy közötti erős hasonlóság első pillantásra felismerhető volt, részletes vizsgálatukra azonban csak az 1982-ben, Nagy Lajos király halálának 600. évfordulóján megnyitott székesfehérvári kiállítás teremtett lehetőséget. [4] Elemző összehasonlításuk során bebizonyosodott, hogy szoros kapcsolat áll fenn köztük, azonos műhelyben, sőt — alább értéke-

lendő különbségeik ellenére — azonos öntőforma használatával készültek.

Mindenekelőtt — amennyire ez fizikai-kémiai vizsgálatok nélkül lehetséges — megállapítható, hogy anyaguk azonos: aranyárga bronz. Felületüket azonos színű és jellegű sötét barnászöld patina borítja. Fő formáik, körvonalaik (a test fordított S-alakú hajlása, a karok ívelése, a meghajlított bal felsőkar) teljesen megfelelnek egymásnak. Legtöbb hasonlóságot a cizellálatlan felületű hátoldalak mutatnak (3. kép). Egyébként maga a cizellálás módja is egyforma: a tenyereket függőleges irányban mozgatott gömbölyű reszelővel, a szemeket, az ujjakat és a lábszárak közötti hornyokat V-keresztmetszetű számmal alakították ki.

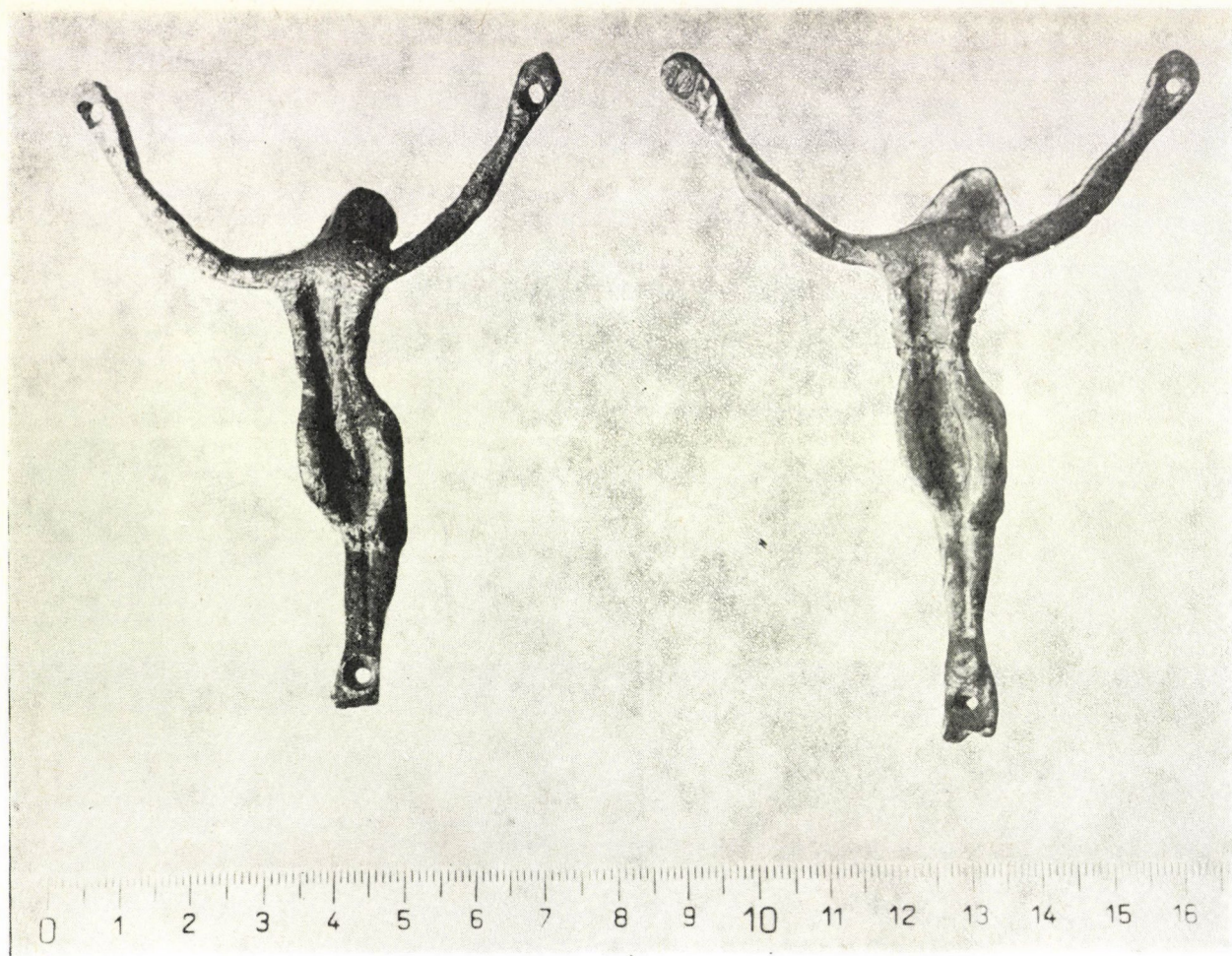
Az eltérések főként öntési hibákból és az azokat eltüntető cizellálás különböző mértékéből adódnak. Ezekhez mechanikus hatásokra visszavezethető kisebb alakváltozások járulnak. A legfeltűnőbb eltérés az ágyékkendő redőzetének plasztikájában mutatkozik. A visegrádi cor-



1. Bronz corpus, visegrádi lelet



2. Bronz corpus Balatonyörökről



3. A két bronz corpus hátoldala (balról a visegrádi, jobbról a balatongyöröki)

pus drapériája megőrizte az öntéskor nyert lágyabb vonalú, az eredeti modellálásnak megfelelő mély ráncait, melyeket a györöki esetében — feltehetőleg öntési hiba korrigálása végett — laposra reszeltek. A túlságosan lekoptatott felület ezáltal elvesztette eredeti jellegét, korjelző lágy hullámossága helyére reszelővel kialakított kemény, merev redők kerültek. A drapériától eltekintve azonban a visegrádi corpus felületeit cizelláláskor erősebben átdolgozták, mint a györökiét. Ez különösen a fejen és az arcon látható, utóbbinak a két corpuson tapasztalható eltéréséhez a szem körüli ráncok utólagos egyedi kialakításán kívül a visegrádi corpus jobb arcának a cizellálás alkalmával lekoptatott felülete is hozzájárul. Ebből következik, hogy a balatongyöröki corpus plasztikusabb, egyszersmind jobban őrzi az öntéskor kialakult eredeti alakját.

A két corpus mérete eltér egymástól: a györökinek mind szélessége, mind magassága néhány mm-rel meghaladja a visegrádi méreteit.

A visegrádi corpus szélessége:	70 mm
teljes magassága:	92 mm
a test magassága:	75 mm
A balatongyöröki corpus szélessége:	76 mm
teljes magassága:	98 mm
a test magassága:	82 mm

A méretbeli különbségek oka a közölt képekről is azonnal leolvasható. A györöki corpus bal keze a visegrádiéhoz képest kissé kifelé hajlik. Egykor talán valamilyen feszítő hatás érthette, amelyet igazolni látszik az a körülmény, hogy a corpuszt a kereszthez rögzítő szegek

közül éppen a bal kezet rögzítő szeg feje maradt meg eredeti helyén. A bal kar egyébként a jobbhoz képest kissé hátrább is hajlik. A hossz méret különbségét a lábfejek hosszának eltérése okozza. A visegrádi corpus lábfejét a cizellálás során rövidebbre vágták. A szegek befogadására szolgáló furatokat a hátoldal felől indították. A györökin a visegrádiéval egyező helyen furat kezdete látszik a lábfej hátoldalán, a végleges furat fölött. Ez utóbbi a lábfej hosszához igazodik (3. kép).

* * *

A visegrádi corpus készítési ideje a 14. század középső harmada. [5] Leleghelyéhez (Fő u. 79.) közel (Fő u. 73—75.) állott Visegrád egyik temploma, melynek építése — előkerült építészeti részletei alapján — éppen erre az időre esett. De éppen erre az időre esett annak a bronzöntő műhelynek a működése is, melyet az 1968—69. évi ásatások hoztak felszínre a visegrádi Alsóvár belső udvarában a lakótorony („Salamon torony”) keleti oldalán, az Alsóvár keleti falának belső oldala melletti teraszon. Az ott előkerült, nagyméretű harang öntésére szolgált öntőforma töredékeinek vizsgálatából kiindulva Szőke Mátyás arra az eredményre jutott, hogy ez a harangöntő műhely azonos Gaal Konrád műhelyével, kinek Nagy Lajos király 1357-ben a visegrádi nagyharang öntéséért kiváltságlevelet adott. [6] Arra, hogy a fent elemzett és stílusjegyei alapján erre az időre keltezhető két corpus ebben a műhelyben készült-e, csak a corpusok fémanyagának a harang öntőformájának töredékein tapadó fémmaradványok anyagával való természettudományos összehasonlítása adhatna teljesen megnyugtató választ.

Mindazonáltal figyelemre méltó, hogy az Árpád-kor-akhoz képest lényegesen ritkábban előkerülő gótikus bronz corpusok közül két olyan 14. század közepéről való lelet birtokában vagyunk, melyek kétségtelenül egy műhelyben jöttek létre, és amelyek közül az egyik Visegrádon került elő, talán éppen annak a templomnak a szomszédságából, melynek számára ugyanabban az időben Gaal Konrád nagyméretű harangja készült. Ha tehát Visegrádon ekkor bronzöntő műhely dolgozott, feltehető, hogy működése idején nem valahonnan más helyről hozták a város templomainak liturgikus felszereléséhez tartozó bronz tárgyakat. Valószínűbb — a balatongyöröki példa bizonyítja —, hogy a visegrádi műhely alkotásai kerültek

a központtól távolabbi vidékekre. Arra a kérdésre, hogy miért éppen ebbe a Zala megyei faluba, talán feleletet ad az a tény, hogy a Keszthelytől Tapolca felé kb. 8 km-re fekvő Györök falu (a 17. század végétől Meszes-Györök, ma Balatongyörök) a 16. század második feléig Hegyesd vár tartozéka volt.[7] Hegyesd királyi vár volt, a 14. század második feléig. Adatunk van rá, hogy 1359-ben még Nagy Lajos királyé.[8] A vár birtokai közé tartozó falvak kegysura eszerint az 1350-es években közvetve maga a király.

Bodor Imre

JEGYZETEK

- 1 Leltárszáma: 57. 40. 1.
- 2 Budapesti magángyűjteményben.
- 3 Bakay Kornél—Kalicz Nándor—Sági Károly: A keszthelyi és tapolcai járás (Magyarország Régészeti Topográfiája I. Veszprém megye régészeti topográfiája. Szerk.: Sági Károly) Bp., 1966. 37—39.
- A corpus lelőhelye azonos a topográfia 6/8. sz. lelőhelyével. A középkori falu a 6/6. sz. lelőhely területén fekhetett, és nem a mai falu helyén.
- 4 Az 1982. szeptember 11.—1983. április elejéig tartó székesfehérvári kiállításon 183. kat. sz. alatt újra bemutatott visegrádi corpus adatait és rövid értékelését Marosi Ernő publikálta a kiállítás katalógusának (Művészet I. Lajos király korában, 1342—1382. Bp. 1982.) 325. lapján. Fényképe a katalógus 56. képtábláján található.

- 5 Marosi i. m.
- 6 A 4. sz. jegyzetben említett székesfehérvári kiállítási katalógus 317—324. lapján a 182. kat. sz. (Harang öntőforma köpenyének töredékei Visegrádról) leírásával kapcsolatos tanulmányában Szőke Mátyás összefoglalta a Gaal Konrád személyével és műhelyével összefüggő addigi ismereteket, kiegészítve azokat az 1968—69. évi ásatáson alapuló saját kutatási eredményeivel.
- 7 Holub József: Zala vármegye vármhelyei és úthálózata a középkorban. Századok 51 (1917) 52.
- 8 Békési Remig: A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp. 1907. 279—280.
- Az említett 1359. évi levélben Nagy Lajos király személyesen, közvetlenül ad utasítást a hegyesdi várnagynak és helyettesének.

17. SZÁZADI NÜRNBERGI ÖNTÁNYÉROK FALUSI REFORMÁTUS TEMPLOMOKBAN

Aligha volt a történelmi Magyarországon a 17—18. században olyan református egyházközség, ahol az úrasztali edények között ne lett volna ön kanna, kancsó, palack, tál vagy tányér. Megállapításunk még a 19. századra is érvényes, mert például a régebben még kis lélekszámú csurgói eklészia 1820-as leltárában ezt olvassuk: „tzin kanna kettő, öt-öt ittész, tzin pohár kettő, tzin tál egy, tzin tányér kettő, egyik nagyobb, a másik kisebb, tzin pohár medentzével együtt”. A felsoroltakon kívül semmiféle nemesfémű öntött edényt nem említ az egyházlátogatási jegyzőkönyv.[1]

Úrasztali önédényeink túlnyomó többsége a hazai öntött műhelyekből került a református templomokba, külön csoportot képeznek azonban a nürnbergi eredetű, kenyérsztásra szolgáló tányérok. A nürnbergi önművéség nagy múltra tekint vissza. A 13. századból ismeretes az itteni öntött céh szabályzata, ami a mesterség korai elterjedésére utal.[2] Éber László, a 16—17. századi nürnbergi mesterek közül csupán Caspar Ederlein munkásságát említi az önművéségről írt egyik tanulmányában. Ederlein 1560-ban született Baselben, 1584-ben költözött Nürnbergbe, és itt dolgozott egészen haláláig, 1633-ig. Neves művészettörténésünk nem sokra értékeli Ederlein tevékenységét. A francia származású François Briot (1550?—1616?) epigonjának tartja, aki Briot remekművét, az ún. Temperentia-tálat „szolgai módon, csak az eredetit némileg durvítva utánozta, azok egyes motívumait új munkákhoz felhasználta. Különösen is sokat dolgozott idegen minták után és inkább tekinthető ügyes öntőtőnek, mint igazi művészek”.[3]

Nincs igaza Éber Lászlónak, amikor Ederlein tevékenységét úgy szólnak csak a másolásban határozza meg. Hubert Schreiner nabburgi öntött (NSZK) tájékoztatása szerint a 16—17. században, de később is, általános szokás volt a nürnbergi öntőtők céhében, hogy a céh közös vagyonát képező régi öntőformákat a mesterek bizonyos használati díj fejében kölcsön vehették, csupán arra kötelezték őket, hogy a városjegyet saját nevüknek megfelelő monogrammal lássák el. A városjegy félbevágott, kétfejú sas volt, ez a címer alakú jegyen bal oldalt, a monogram a jobb oldalon helyezkedett el. Ezért találtunk azonos díszítésű tányérokön különféle betűs jelzéseket,

ami azt jelenti, hogy nemcsak Ederlein másolt Nürnbergben, hanem szinte minden mester, sőt Ederlein eredeti műveit is másolták a későbbi öntőtők, ahogy ez Hintze művéből megállapítható.

Közismert tény, hogy a nürnbergi önédények a kereskedelem révén Európa-szerte elterjedtek. A dísz- és közhasználati célt szolgáló korsó, tál, tányér kelendő árucikk volt a 16—17. században, és így jutottak el a magyarországi református gyülekezetekbe a nürnbergi öntányérok, melyeket elsősorban az úrvacsorai kenyér kiszolgáltatásánál, esetleg perselyként használtak.

Tanulmányunkban azt a huszonöt darab nürnbergi öntányért ismertetjük, melyeknek nyomát egyrészt a 18—19. századi egyházi leltárakban találtunk, másrészt a debreceni Református Kollégium és a sárospataki református egyházi múzeumba gyűjtöttünk be. A leltározást végző prédikátorok nem tudták, hogy a tányérok hol készültek, csak a leírásokból következtethetünk arra, hogy ezek az edények mindenképpen nürnbergi eredetűek. A múzeumokba került tányérok többségének készítése idejét, sőt a mesterek nevét is sikerült megállapítanunk. A huszonöt tányér kilenc csoportba osztható és ezeket az alábbi sorrendben ismertetjük: apostolos, húsvéti, császár, Nőés, Szűz Máriás, szultánok, delfines, putós, virágos tányérok.

Apostolos tányér. Németországban „húsvéti” tányérnak nevezik ezt a Jézus feltámadásának jelenetével díszített edényfélést, nálunk azonban a tányér peremén levő tizenkét apostolról kapta a nevét. Összesen nyolc apostolos tányér nyomára bukkantunk az egyházlátogatási jegyzőkönyvekben:

Bulcsu (volt Beregi egyházmegye): „vagyon egy ön tál, melynek szélein a 12 apostoloknak képeik láttatnak”.

Beregszász (volt Beregi em.): „ön tányér, a 12 apostoloknak reá öntött képeivel”.

Domokos (volt Nagybányai em.): „ön tányér, a 12 Apostolok fel vagynak rája igen szépen metzve vagy öntve”.

Érkörös (volt Középszolnoki em.): „vagyon két on tányér, egyik régi, másik ujj, az ujjan semmi frás nints, a régi pedig a tizenkét Apostolok metzve”.

Görbed (volt Nagybányai em.): „vagyon ön tányér, a melynek a szélín a tizenkét apostoloknak képeik láttatnak”.

Mikola (volt Nagybányai em.): „egy ön tányér, körülén 12 apostol képevel”.

Perkupa (Abaúji em.): „ön tányér, melyre a 12 Apostolok képeik neveikkel együtt vagynak ki nyomva”.

Szalonna, (Abaúji em.): „vagyon egy régi 12 apostolos tányér, ön, alján ezek a betűk: G. P. V. Szalon. 1654”.

Adorján (volt Nagybányai em.) leltára nem említi ugyan apostolos tányért, de az itteni gyülekezettől került be a debreceni Kollégium Múzeumába egy apostolos tányér. Az eklézsia 1809-es leltárában ezt olvassuk: „négy ön tányér, edgyik nagyobb, a másik ennél kisebb, F. S. betű van rajta, a harmadik ennél is kisebb, alamisanak szokták ki tenni, a negyedik is, amely egészen képekből áll, 1619-ben öntetett”. Ez utóbbi tányért később a *kigyósi* eklézsiaának ajándékozta az adorjáni gyülekezet, ezt a „Nóés” tányérok sorában ismertetjük.

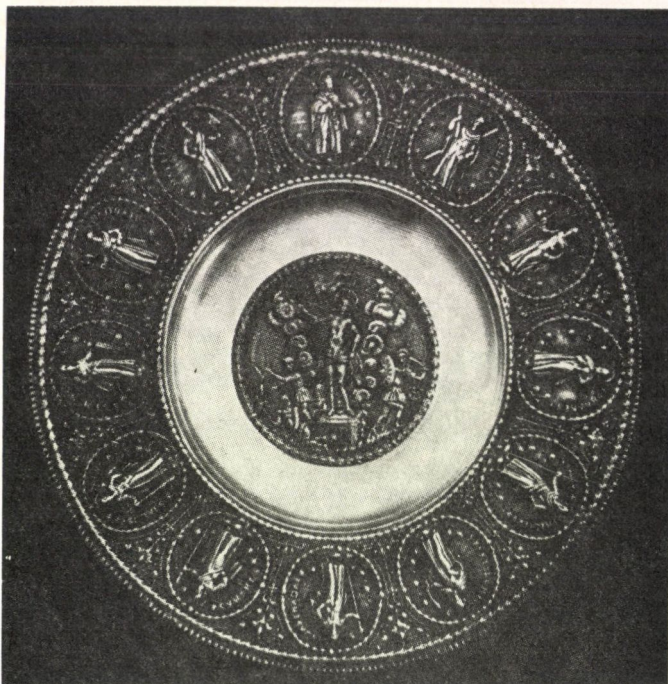
Amint mondtuk, az *adorjáni* tányér a múzeumban van, tehát pontos leírást közölhetünk a tárgyról: átmérője 19,5 cm, a tányér belső mezőjében a feltámadt Jézus alakja áll felhőgomolyok közt, kezében zászlót tart, két oldalt római katonák menekülnek a nyitott sírtól. A tányér peremén ovális, levélkoszorús mezőben a tizenkét apostol helyezkedik el, de nem abban a rendben, ahogy a Biblia felsorolja őket, (Máté 10:1–4) illetve azzal a különbséggel, hogy az áruló Júdás helyett az utolsó körben Mátyás áll. Az apostolok neve latinul olvasható a mezőkben, és az apostolok kezükben tartják jelvényüket: Péter a kulcsot, András a keresztet (Andráskeresztet), Jakab, az idősebb, a vándorbotot, János a kelyhet, Fülöp a keresztet, Bertalan a kést, Taddeus a dárdát, Tamás szintén dárdát, Jakab, az ifjabb, dorongot, Simon a fűrészt, Máté az alabárdot és végül Mátyás a bárdot. Az ovális mezők közötti teret szimmetrikus virágcsokor tölti ki. A mesterjegyet a jobboldali katona karja alatt találjuk, és ez egy címerpajzsban elhelyezett félbevágott kétfejű sas, és P. Ö. betűi. Az *adorjáni* tányér tehát az ifjabb Paulus Óham műve, aki 1634–1671 között dolgozott Nürnbergben. (1. kép)

A sárospataki múzeumban levő tányér, ami *Hangács*-ról (Abaúji em.) került a gyűjteménybe, ugyancsak Paulus Óham műhelyében készült. Tudomásunk szerint *Szamosiatarfalván* (Szatmári em.), valamint *Garbolcon* (Szatmári em.) szintén volt, vagy van egy-egy apostolos tányér.

E. Hintze könyvéből, illetve a Schreiner cég katalógusából kitűnik, hogy Nürnbergben George Seger — 1620–1647 — továbbá Hans Spatz 1630–1670 között szintén állított elő apostolos tányérokat, de a műhelyükből kikerült darabokon az apostolok neve nincs feltüntetve, és az alakok szárnyakkal jelennek meg a mezőkben, más sorrendben, ahogy ezt Paulus Óham munkájánál láttuk, de az apostolokat is más jelvénnel ábrázolta Seger és Spatz. Arra sajnos nem volt módunk, hogy az összes tányért megvizsgáljuk abból a szempontból, hogy melyiket készítette Óham, Seger vagy Spatz, tény azonban, hogy a nürnbergi mesterek munkái közül az apostolos tányérok voltak a legelterjedtebbek a református templomokban.

Húsvéti tányér. Véleményünk szerint — felirata miatt — az a tányér nevezhető igazi „húsvéti” tányérnak, ami a *koltói* (Szatmári em.) gyülekezet tulajdonában van. A tányér közepén Jézus feltámadásának jelenetét láthatjuk, itt azonban a római katonák ülnek a sír mellett. Az alsó mezőben ez olvasható: CHRISTUS + IST + AVF + + ER + STANDEN + VON + DEM + TOT. A peremen nem az apostolok sorakoznak, hanem a német császári címer, ezen kívül a hat választófejedelem címerei. A kör alakú mezőket olaszorsós díszek, virágcsokrok választják el egymástól. Ezt a húsvéti tányért Caspar Ederlein készítette 1560–1633 között. (2. kép)

Császár tányérok. A *macsolai* (Beregi em.) 1808-ban felvett leltárában ezt olvassuk: „vagyon egy régiséget mutató ön tányér, melynek körülén tizenegy királyok, a közepén II. Ferdinánd császár képeik hadi készültebe, lóháton mesterségesen bé nyomva láttatnak, mindenik



1. ifj. Paulus Óham (szül. 1634—71 Nürnberg) „apostolos” tányérja

nevében fel írásával”. A *macsolai* tányér Georg Schmauss nürnbergi mester munkája, aki 1628–1639 között dolgozott a városban. A tizenegy dombormű a Habsburg-házból származó, II. Ferdinánd előtt uralkodó német-római császár lovas képét ábrázolja. (3. kép)

Az ifj. Paulus Óham is készített „császár” tányérokat. Ezek nyomát a *vajdacsikai* (Zempléni em.), valamint a *magosligeti* (Szatmári em.) leltárában, illetve tulajdonában találjuk meg. A *vajdacsikai* összeírásban Paulus



2. Caspar Ederlein (1560–1633), „húsvéti” tányérja



3. Georg Schmauss (1628—39 között Nürnbergben) „császár” tányérja

Öham munkáját így jegyezték fel: „vagyon egy megrongyolott ön értzbül való tányér, mellynek közepire III. Ferdinánd császár le vagyon rajzolva ló háton, fegyveresen, körül pedig test őrizői hasonlóképpen lovakon, fegyveresen”. A leltározást végző prédikátorok által „test őrizők”-nek tartott lovas alakok alatt a német-római császárság hat választófejedelmének — Mainz, Köln, Trier, Pfalz, Szászország, Brandenburg — lovas képe értendő. Ha a *vajdácskai* tányér a leltározás idején, vagyis 1782-ben már „megrongyolott” volt, érthető, hogy a tányér azóta elpusztult, nyoma csak a leltárban maradt meg. Ma

is őrzi viszont a *magosligei* egyházközség azt az ön tányért, ami az 1809-ben felvett leltárban „tzifra öntésű ön tányér”-ként szerepel. Ez a szintén III. Ferdinándot ábrázoló tányér azonban már nem Paulus Öham munkája. A Schreiner-katalógus B. O. mesterjeggyel tartja nyilván, de nem vitás, hogy ez az ismeretlen öntő is Nürnbergben dolgozott III. Ferdinánd uralkodása alatt, tehát 1637—1657 között. (4. kép)

Megjegyezzük azonban, hogy Hans Rumpler műhelyéből is kerültek ki „császár” tányérok. A mester 1628—1660 között dolgozott Nürnbergben. Az ő tányér-

ján a császár jobb felé lovagol, a választófejedelmek nagyobb mezőben helyezkednek el, a mezőket összekötő díszek egyszerűbbek. Hans Rumpler tányérját Ulrich Appel később, pontosabban 1659—1707 között újraöntötte. Lehetetlen megállapítani, hogy a vajdácskai tányért ki készítette: ifj. Paulus Öham, Hans Rumpler vagy Ulrich Appel. (5. kép)

Szultános tányér. Andreas Dambach nürnbergi öntő műhelyéből került ki az *akli* (volt Ugocsa em.) eklézsia tányérja, melyről ezt jegyezték fel 1809-ben: „egy régi módi, török képeket mutató ön tányér”. Valójában csak a tányér közepén látható egy lovon ülő török szultán D. TIRREICH KAISER felirattal, a peremen Anglia, Svédország, Dánia, Franciaország, Spanyolország, Lengyelország királyának egy-egy lovasképe helyezkedik el az ovális mezőkben ezekkel a feliratokkal: D. KINIG IN ENGLAND; D. KINIG IN SCHWEDEN; D. KINIG IN HISPANIA; D. KINIG IN DENEMARCK; D. KINIG IN FRANZREICH; D. KINIG IN POLLEN. A Schreiner-katalógus szerint Andreas Dambach 1627—1650 között dolgozott Nürnbergben (6. kép).

Nóés tányérok. Még az 1940-es évek elején került be a debreceni Kollégium múzeumába a *hígyósi* (volt Beregi em.) gyűlekezeztől egy rongált ön tányér, melynek közepét Nóé hálaáldozatának jelenete díszíti. Nóé, és még egy férfi és egy női alak az áldozati oltár előtt térdel, az oltártól füst száll felfelé, az alakok fölött szivárvány ível, a háttérben az Ararát hegyén fennakadt bárka, baloldalt felhőbe burkolózva Isten alakja látható koronával a fején. (I. Mózes 8. rész.) Az oltár bal oldalán szarvas, páva áll egy fa alatt, illetve fölött. Az alsó sima mezőben felirat: NOE + GIENG + AVS + DER + ARCH + GETR + OST + OPFERDT + 16 + GOTT + 19. (Nóé kijött a bárkából, és megvizsgálgatva áldozatot mutatott be Istennek.) A tányér peremén négy ovális mezőben a következő bibliai jelenetek láthatók: 1. Éva teremtése. A koronás, bő ruhában ábrázolt Isten Ádám oldalából vagy bordájából keze érintésével emeli ki Évát. Felül csillagok, a Nap és a Hold, felhők lebegnek, kétoldalt cserje, pálmafa, alatta madarak állanak. Itt található a mesterjegy, amiről később beszélünk. A bibliai leírást figyelembe véve, bal felé haladva láthatjuk a 2. jelenetet: Isten megmutatja az első emberpárnak a „tudás fáját”. Az almafa bal oldalán áll Isten koronával, az említett ruházatban, jobb oldalt a meztelen Ádám és Éva. A háttérben ciprusfák, szarvas, madár, nyúl, kutya figurája helyezkedik el. A 3. jelenet a „bűnbeesés”. Ádám és Éva az almafa alatt áll, Éva az almát nyújtja Ádámnak, a fára kígyó tekergőzik, mint a kísértés jelképe, a háttérben szintén állatok: többféle madár, páva, kecskéhez hasonló, hosszú szarvú állat, virágok és egy nagy fa látható. A 4. jelenet a „kiűzetés a Paradicsomból”. Ádám és Éva, a bibliai leírásnak megfelelően derekukon most már levelekből font koszorúval menekül a lángpallosos angyal elől, a füves mező háttérben sárkány alakja és ciprusfák állnak. (I. Mózes 2—3. rész.) A jelenetek között olaszorszában elhelyezett virágsokrok helyezkednek el, a tányért tojás- és pontsor keretezi. Hátlapjára karcolta: „Adorjáni Adomány”. (7. kép.)

Amint említettük, az Éva teremtését ábrázoló mezőben találjuk a mesterjegyet. Ez címerpajzsban egy félbevágott kétfejű sast és egymás fölött B. Ö. betűt ábrázol. A tányér 1619-ben készült, az idézett felirat ezt bizonyítja. Hintze szerint a B. Ö. mesterjegy az idősebb Paulus Öham jegye. Nem mernénk vitába szállni a nürnbergi önművesség kitűnő szakértőjével, de megkockáztatjuk azt a feltevésünket, hogy a B. Ö. betű esetleg Balthasar Öham nevet rejt. Ha az ifjabb Paulus Öham „P” betűvel jelzi a keresztnévét, az apja miért írja a nevét „B”-vel? Éppen Hintze művében találtunk „Balthasar” utónevű mestert, aki szintén Nürnbergben dolgozott a 17. század elején. Nóés tányért egyébként Caspar Ederlein is készített, mégpedig Öhammal egyidőben. Schreiner katalógusa bemutat egy ilyen tányért, amelyen C. E. mesterjegy látható.

A *hernádnémeti* (Borsodi em.) egyházközség birtokában is van egy Nóés tányér, amelyről az 1806-ban felvett leltár ezt írja: „igen sok szifrasággal ékes ön tányér, de



4. B. Ö. mester „császár” tányérja

esmeretlen írás vagy rajta, öntetett 1600”. Alaposan megvizsgáltuk a szóban levő tányért, és a következőket állapítottuk meg: kétségtelen, hogy az eredeti tányér az 1610-es években készült Nürnbergben, a jegy azonban annyira elmosódott, hogy a mester nevét azonosítani nem lehet, az viszont bizonyos, hogy a tányér nem az idősebb Öham vagy Ederlein műhelyéből került ki, mert a felirat szavai között nem + jel, hanem pont van. Az edény ön anyaga, vastagsága, a díszítmények rendkívüli elmosó-



5. Hans Rumpler (1628—1660 között Nürnbergben) „császár” tányérja



6. Andreas Rumpler (1627—1650 között Nürnbergben) „szultán” tányérja

dottsága miatt feltételezhető, hogy ez a tányér 18. századi utánöntés, és hazai mester gyengén sikerült munkája.

Nóé története, illetve a paradicsomi jelenet ábrázolása annyira közkedvelt volt a nürnbergi öntők között, hogy Nóé áldozatát Melchior Horchaimer — 1583—1623 — is megmintázta. Az általa készített tányéron hasonló jeleneteket látunk, mint Öham vagy Ederlein munkáján, azzal a különbséggel, hogy Horchaimer balról jobbra haladva mutatja be Éva teremtését, a tudás fáját, a bűnbeesést, a kiűzetést. Nóé áldozatát más formában, de azo-



7. id. Paulus Öham (1619) „Nóés” tányérja



8. A „lilimos” mester „Szűz Máriás” tányérja

nos tartalommal láthatjuk Horchaimer tányérján. Caspar Ederlein egyik tányérjának a közepén tűnik fel Éva teremtése, a peremen a négy évszak szimbolikus ábrázolását látjuk. Ilyen díszítésű tányér azonban eddig nem bukkan fel a református templomi ingóságok között.

Szűz Máriás tányér. Jóllehet a Mária tisztelet a református egyházban háttérbe szorult, ennek ellenére a nagykolcsi (Szatmári em.) ekléziában 1644-től kezdve minden aggályoskodás nélkül használták azt az ón tányért, amelyen Szűz Mária látható, ölében a kis Jézussal. A tányér hátlapján ez a szöveg olvasható: „L. A. D. Csomaközi 1644”. A Csomaköziek Szatmár megye nemesi családjai közé tartoztak, nagy a valószínűsége annak, hogy a nagykolcsi tányért Csomaközi András, a falu földesura ajándékozta a gyülekezetnek. A tányér peremét kagylók, virágok díszítik, a belső mezőben szintén virágkoszorúban tűnik fel Mária, fején koronával, bal kezében keresztet tart, a kis Jézus pedig országalmát tart a jobb kezében, mint a királyság jelképét. A Schreiner-katalógus „lilimos mester”-ként említi a tányér készítőjét, vagyis monogram helyett lilimmal jelezte munkáit az ismeretlen nürnbergi mester, aki a katalógus szerint a 17. század elején dolgozott a városban. Ez a vélemény helytálló, mert a tányér 1644-ben már Nagykolcson volt. (8. kép.)

Puttós tányér. Bármennyire hihetetlen, de az 1796-ban alakult Budapest Kálvin téri egyházközség úrasztali edényei között is találtunk nürnbergi óntányért. A 22 cm átmérőjű tányér peremén a négy évszak és a négy elem: víz, tűz, levegő, föld, női és férfi alakokkal szimbolizált jeleneteit látjuk, az ovális mezők közt szimmetrikus virágdíszek helyezkednek el. Középen levélkoszorúban puttó ül, a mulandóság jelképével, a homokórával, koponyával és gyertyatartóval a két oldalán. A körirat latin nyelvű: „HODIE MIHI CRAS TIBI”. A tányér készítője a 17. század elején élő ismeretlen nürnbergi mester. (9. kép.)

Delfines tányér. Sajnos csak rajz maradt fenn a debreceni Kollégium múzeumában a *panyolai* (Szatmári em.) egyházközség egyik ón tányérjáról, amelynek peremét három pár, egymással szembeforduló, kunkorodó farkú delfin figurája díszíti. A delfinek farka leveles ágban végződik, a szájuk találkozásánál ugyancsak leveles díszek látszanak. Három kerek mezőben egy-egy kétéjú sást, a harmadikban félbevágott sást, bal oldalt három pólyát ábrázol a minta. A középmező üres. Delfines tányért

Hinze szerint előbb Ederlein, majd Spatz készített Nürnbergben, minden okunk megvan tehát arra, hogy a *panyolai* tányért is nürnbergi eredetűnek tartsuk. 1958-ban még a gyűlekezet tulajdonában volt a tányér, azóta nyomaveszett.

Virágos tányérok. Három virágos tányérról van tudomásunk, ebből kettő a debreceni Kollégium múzeumában, egy pedig a Magyar Nemzeti Múzeumban van. 1982-ben a *gulácsi* (Felsőszabolcsi em.) eklézsiától kapott a debreceni múzeum egy nagyon rongált és hiányos ón tányért, amelyről azonban a Schreiner-katalógus alapján azonnal meg lehetett állapítani, hogy ez Hans Spatz műve. A tányér peremét teljesen behálózza a sűrű virágos, gránátalmás, makkos minta, a belső mező üres. Hans Spatz másik virágos tányérja a *halábori* (volt Beregi em.) gyűlekezettől került a Nemzeti Múzeumba. Nyomára az 1934-es Országos Református Kiállítás katalógusában bukkantunk, ugyanis a Nemzeti Múzeumban rendezett történeti kiállítás anyagában ezt a tányért is bemutatták. A katalógus így írja le a tárgyat: „Kenyérosztó-tányér, domborművű virágdiszes peremmel, Hans Spatz (1630—1670) nürnbergi mester munkája. A halábori (Bereg vm.) egyháze volt”. [5] (10. kép.)

Művészi szempontból valamivel gyengébb kivitelű az a tányér, amit 1983-ban kapott a *hermánsszegi* (Szatmári em.) egyházközségtől a debreceni Kollégium múzeuma. A 19 cm átmérőjű tányér peremét nagyméretű virágok: tulipán, peónia, szekfű, margaréta és levelek díszítik, a belső mező üres. A tányér hátlapjára ezt a szöveget karcolták: „Nemzetes Mikolai György az Mikolai Ecclesiához szibül adta Anno Dni 1706”. A tányér tehát eredetileg a *mikolai* gyűlekezete volt, de amikor 1835. jan. 13-án a hermánsszegi parókia leégett, az úrasztali felszerelések elpusztultak, a mikolai gyűlekezet ajándékba adta a tányért a kárvallott egyházközségnek. [6] A tányér anyagát, formáját és díszítményeit vizsgálva úgy véljük, hogy ez is nürnbergi mester munkája, bár semmiféle jegyet nem találtunk rajta. A *mikolai* gyűlekezetnek tehát két nürnbergi tányérja volt: a már ismertetett „apostolos” és az utóbbi „virágos” tányér.

Abból következően, hogy olyan templomokból is kerültek a múzeum tulajdonába nürnbergi tányérok, ahol a leltárak ezek díszítményeiről semmit sem írnak, nagy a valószínűsége, hogy az ismertetett huszonöt tányéron kívül még sok más ekléziában használták a nürnbergi edényeket. Tény az is, hogy a leltározást végző prédikátorok nem bibelődtek az egyes tárgyak pontos, szakszerű leírásával, sebtiben leírták: két kanna, két tál, egy tányér, úgy valahogy, amint tanulmányunk elején a *csurgói* leltárt idéztük.

A nürnbergi óntányérok előfordulási helyét vizsgálva az alábbi statisztikát állíthatjuk össze:

a szatmári egyházmegyében	7 tányért
a beregi egyházmegyében	5 tányért
a nagybányai egyházmegyében	4 tányért
az abaúji egyházmegyében	3 tányért
az ugcsoi egyházmegyében	1 tányért
a zempléni egyházmegyében	1 tányért
a borsodi egyházmegyében	1 tányért

A *budapesti* és az *érkörsi* (volt Középszolnoki em.) két tányért nem számítva azonnal kiderül, hogy a tányérok zöme Kelet- és Észak-Magyarországról került elő, akár eredeti, akár levéltári adat formájában. Úgy látszik, hogy a nürnbergi kereskedők, vagy közvetítői a török hódoltság alatt lévő nagyobb városokat nem keresték fel, ezért nem találtak ilyenfajta tányérokat pl. a bihari, érmelléki, debreceni, nagykunsági egyházmegyékhez tartozó gyűlekezetekben, jóllehet ezek leltárait is átvizsgáltuk. A nürnbergi ónedények kereskedelmi útvonala: Bécs—Pozsony—Kassa—Munkács—Ungvár volt, azt azonban jelenleg képtelenség megállapítani, hogy a 16—17. században Erdélybe eljutott-e a nürnbergi ónedény? [7] Alföldi vonatkozásban egyetlen ón tányérról van tudomásunk: a *kunhegyesi* (Nagykunsági em.) gyűlekezet tulajdonában található George Meyer (1707—1734) lipcsei mester tányérja, azonban az ő készítménye közel száz évvel később



9. Ismeretlen mester „puttós” tányérja



10. Hans Spatz (1630—1670) „virágos” tányérja

jutott el hazánkba, tehát akkor, amikor a nürnbergi óntányérok behozatala megszűnt. Érdekes ugyanis, hogy a 17. század második feléből vagy a 18. századból nem találtunk eredeti nürnbergi tányérokat. Ebből a korból csak sima peremű, kerek, esetleg hatszögletű, hullámos szélű, vésett díszítéssel, magyar felirattal ellátott, ebből következően főleg hazai műhelyekben készült tányérok maradtak fenn a református eklézsiák birtokában.

Takács Béla

1 Egyházlátogatási jegyzőkönyv. 1820. Dunántúli Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményei Levéltára. Pápa.

2 *Erwin Hintze*: Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken. Leipzig. 1921. II. köt.: Nürnberger Zinngiesser.

3 *Éber László*: A bronz és az ón. Az Iparművészet Könyve. Szerk. Ráth György. Bp. 1912. III. köt. 194–195. A szerző szerint Ederlein 1631-ben halt meg. A helyes dátum: 1633.

4 A Schreiner család több mint 200 éve foglalkozik öntéssel. Anton Schreiner fiainak nagyobb üzeme van Nabburgban, ahol első-

sorban ón műtárgyak, köztük ón tányérok hiteles másolatai készülnek. A nürnbergi tányérokra vonatkozó adatokat a cég által kiadott katalógusból vettük.

5 Az Országos Református Kiállítás alkalmára a Magyar Nemzeti Múzeumban rendezett Református Történeti Kiállítás katalógusa. Bp. 1934. 7.

6 *Kiss Kálmán*: A szatmári reform. egyházmegye története. Kecskemét. 1878. 524.

7 *Weiner Mihályné*: Önművéség. Bp. 1971. 20.

NÜRNBERGER ZINNTELLER AUS DEM XVII. JAHRHUNDERT IN PROTESTANTISCHEN DORFKIRCHEN

Nach der Reformation haben die kirchlichen Kanones nicht streng vorgeschrieben, daß die Altarsakramente, das Brot und der Wein nur aus Edelmetall-Gefäßen oder aus vergoldeten, nichtrostenden Geschirren gereicht werden durften. Die Benutzung der Gefäßen aus Zinn, Kupfer, Blech, Ton, Glas und sogar aus Holz(!) war gleichfalls erlaubt, woraus folgend die Zinnteller bei Verteilung des Abendmahlbrotes in den ungarischen protestantischen Kirchgemeinden mit Vorliebe gebraucht wurden. In unserem Aufsatz werden die 25 Nürnberger Zinnteller behandelt, deren Spuren wir einerseits in den alten kirchlichen Inventaren aufgefunden haben, andererseits diejenige, die wir in den Museen der reformierten Kirche in Debrecen und in Sárospatak versammelt haben. Während der Bearbeitung haben wir mit Apostelfiguren, österlichen Szenen (Auferstehung), Kaiserfigur, mit Figuren wie Noah, die Heilige Maria, ein Sultan, mit Delphi-

nen, Putten und Blumen geschmückte Teller gefunden. Anhang der Arbeit von E. Hintze sowie des uns von der Zinngießer-Firme Anton Schreiner's Söhne (Nabburg, BRD) zur Verfügung gestellten Katalogs haben wir feststellen können, daß die für sakrale Zwecke gebrauchten Teller von den folgenden Nürnberger Meistern angefertigt worden sind: Caspar Ederlein, Paulus Öham d. A. und Paulus Öham d. J., George Seger, Hans Spatz, Georg Schmauss, Hans Rumpler, Ulrich Appel, Andreas Dambach, Meister B. O. und der sog. „Lilien“-Meister. Wir haben nur einen einzigen Teller gefunden, der aus der Werkstatt des Leipziger George Meyers (1707–1734) herkam. Das Museum des Debrecener Reformierten Collegiums (gegründet im Jahre 1538) setzt das Sammeln der Nürnberger bzw. deutschen Zinngeschirre auch im weiteren fort.

EGY 18. SZÁZADI JEZSUITA FARAGVÁNY MAGYAR MAGÁNTULAJDONBAN

A Bizományi Áruház Vállalatnál tavaly felbukkant és nyilván hazai magántulajdonba jutott egy kisméretű, négyalakos 18. századi Kálvária-szoborcsoport. A 40,5 cm magas puszpángfa faragvány finom megmunkálását, festetlen felületű, igen kvalitásos.

A barokk talapzatra erősített egyszerű kereszt rövidebb végeit kis faragott lécek szegélyezik, a hosszú szár végéről megfelelőjük elveszett. Az INRI-feliratos tábla a keresztre ragasztott; a talapzat külön fából, profilozva faragott. A külön-külön megmunkált figurákat facsapok erősítik helyükre.

A Krisztus-korpusz rendkívül érzékenyen faragott, a test finoman naturalis formái simára csiszoltak, az alak karcsú, a végtagok kissé stilizáltan nyújtottak. Krisztus felsőteste enyhén balra csavarodik, fejét jobb vállára hajtja. Arca, haja és a töviskoszorú faragása részletező, a sűrű redőkbe gyűrt ágyékkendő megcsomózott vége a test jobb oldalán lelóg. A három mellékalak aránya kisebb, faragásuk talán elnagyoltabb. Jobbról Mária, balról Evangélista Szent János áll a feszület két oldalán, imádkozóan összetett kézzel. Testük enyhe S-hajlását barokk kontrapoztos tartásuk határozza meg, hullámzó körvonalakat festőien elrendezett drapériáik. A kereszt tövében Mária Magdolna térdepel, köpenyének a végét szeméhez emeli.

A tárgy technikája, stílusa és rendeltetése szorosan összefügg. A kemény puszpángfa alkalmas a csontéhoz hasonló részletgazdag, aprólékos megmunkálásra, a késő barokk formák miniatürizált, gyakran iparművészeti célú kivitelére. Ez a Kálvária-faragvány is templomberendezés része lehetett, s valamely jól képzett rendi, feltehetőleg jezsuita „arcularius” műve. Ugyanehhez az „alkalmazott” szerzetesi műfajhoz sorolható a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményének Selmechányáról származó Kálvária-faragványa, amelynek felső része olyan egyezéseket mutat az itt ismertetett darab szerkezetével és részleteivel, hogy bizvást tartható azonos műhely — hacsak nem egy kéz — munkájának. A Galéria Kálváriáját egy külön kis „bútor”, akantuszos, csavart oszlopos talapzat hordozza, előlapja közepén kagylós fölkében apró Nepomuki Szent János-szobor áll. Ez a rész datálja az amúgy kissé archaizáló tárgyat a 18. század első felére. Rokoni emléket, valamivel kisebb, de több figurából álló, s ha lehet, még virtuózabb módon faragott Kálvária-csoportot őriz a soproni Liszt Ferenc Múzeum.

A három faragvány azonos rendeltetésű, Aggházy Mária megállapítása szerint forgatható barokk oltár-tabernákulum tartozéka volt, és több társuk is megőrződött Magyarországon.[1]

Jávora Anna

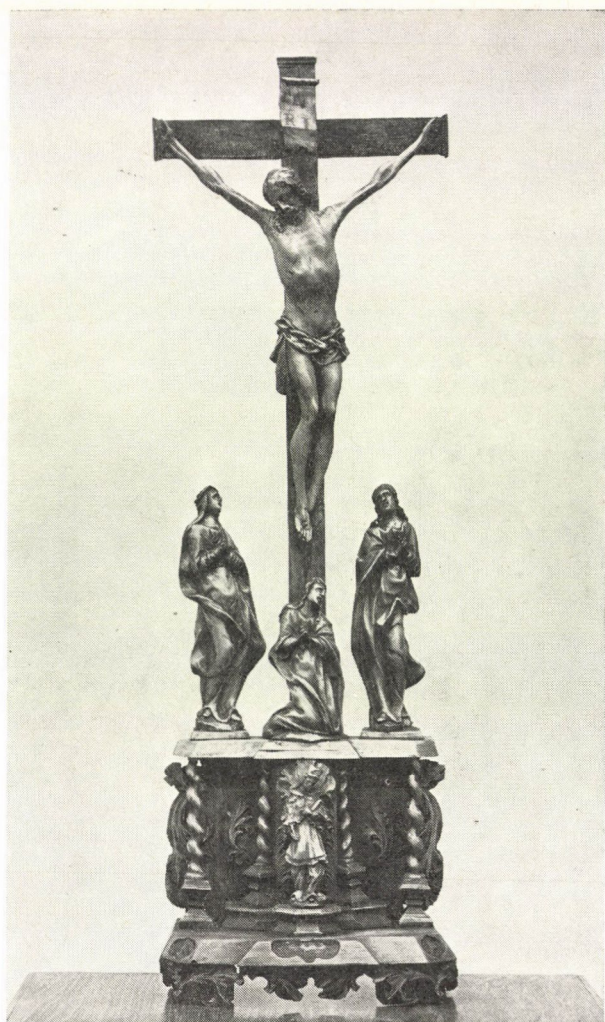
JEGYZET

1 A Magyar Nemzeti Galéria faragványa hárs- és puszpángfa, 50 cm magas, ltsz. 62. 9. M. Közli *Mojzer Miklós*: A Magyar Nemzeti Galéria késő reneszánsz és barokk kiállítása. Budapest, 1982., 58.,

60.; *Mojzer Miklós* szerk.: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Budapest, 1984. 158. — hivatkozással Aggházy Mária szíves szóbeli közlésére.



1. Jezsuita szobrász, 18. század első fele: Kálvária. Magyar magántulajdonban



2. Jezsuita szobrász, 18. század első fele: Kálvária. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

ADATOK A ZLATNÓI ÜVEGGYÁR TÖRTÉNETÉHEZ

1835-ben a rozsnyói székesegyház megkapta Rómából Szt. Neitus vértanú csontereklýeit. Az ereklyék elhelyezésének ünnepe alkalmából Motura Antal, a Losonc melletti Kokava helység plébánosa, hívei nevében a zlatnói üveggárban készült emlékpoharakat ajánlott fel Scitovszky János rozsnyói püspöknek. A zlatnói gyártelep Motura plébániájához tartozott.

Scitovszky utóbb (1838) pécsi püspök, majd (1849) esztergomi érsek és az ország primása lett. Így ő folytatta az esztergomi bazilika 1822-ben megkezdett építését. 1856-ig annyira haladt a munka, hogy használatba lehetett venni az új székesegyházat. Mikor híre járt, hogy az év folyamán megtörténik a bazilika felszentelése, Motura a primás hozzájárulását kérte ahhoz a tervéhez, hogy a felszentelés ünnepére, hívei nevében, a rozsnyói poharakhoz hasonló emlékpoharakat készíttessen a zlatnói gyárban. Megemlíti, hogy máshol nem készítenek ilyen poharakat (qualia alibi frustra expectantur).

Az engedély elnyerése után, márciusban kezdődött egyrészt Motura, másrészt a primási kancellária között az a levélváltás^[1], melynek adatait az alábbiakban

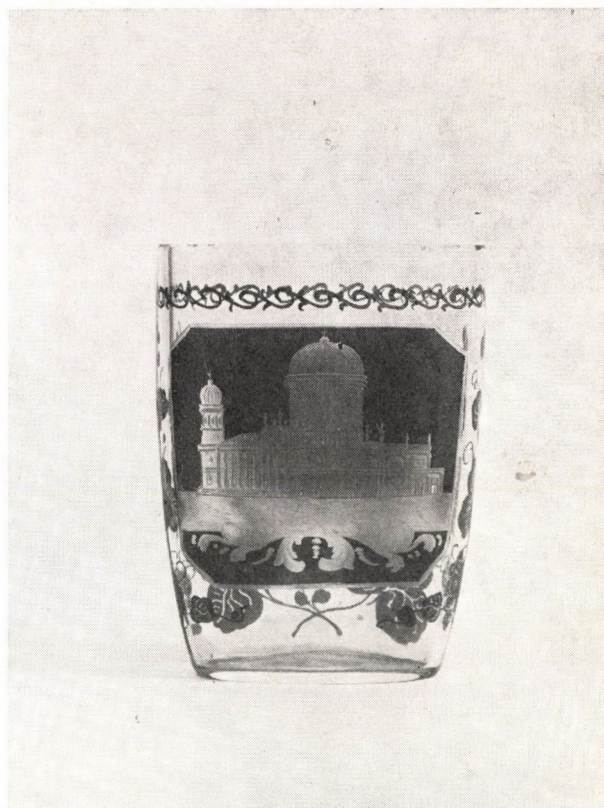
foglaljuk össze. Czahn György, a zlatnói gyár tulajdonosa személyesen nem vett részt a levelezésben, az ő nevében Motura írta a leveleket. Bizonyára ez az oka annak, hogy a levelek nem adnak választ valamennyi részletkérdésre vonatkozóan, amelyek pedig érdekelnék a mai kutatót.

Motura javaslata szerint két nagyméretű, díszes serleg készülne a király, illetőleg a primás számára, valamint néhány kisebb, de szintén díszes serleg az előkelőbb vendégek részére. Ezenfelül, ha a primás úgy kívánja, egyszerűbb poharakat is készíthetnének tetszés szerinti mennyiségben. Valamennyi pohárra rá kellene metszeni a bazilika képét, a megfelelő felirattal, a két legdíszesebbre pedig a király, illetőleg a primás képmását is.

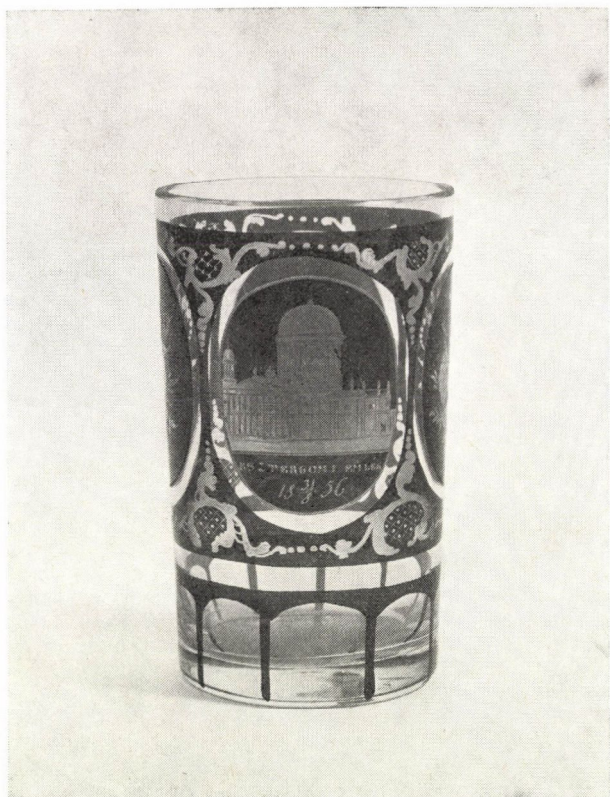
A gyár kétféle díszpoharat készít: színeset, amely nem átlátszó (coloribus distinctis, non transparens), valamint átlátszó kristálypoharat (transparens, cristallisata). A gyár már több kiállításon vett részt ezekkel a poharakkal és érmet is nyert, így legutóbb az 1855. évi párizsi világkiállításon. A serlegeket ingyen, „tiszteltből” készíti el a



1. A díszes serleg az esztergomi bazilika emléktárgygyűjteményében



3. A lapos pohár a Keresztény Múzeum gyűjteményében



2. A kerek, „egyszerű” pohár a Keresztény Múzeum gyűjteményében

gyár, az egyszerűbb poharakat pedig a szokásos gyári áron (currenti fabricae pretio). A primásnak kellene gondoskodnia az üvegbe metszendő képmások, valamint a bazilika képének mintáiról. Ezek két hüvelyk átmérőjű, hosszúkás, réz-domborművek legyenek, megrendelhetők Bécsben, Carl Radnitzky udvari éremmetszőnél, aki a Kärtner Tor utcájában lakik. A poharak elkészítése két hónapi munkát kíván.

A primás a május 28-án kelt levelében közölte kívánását Moturával. Eszerint egy nagyméretű, díszes serleget kér, egyik oldalán a király képmásával, a másik oldalon pedig a bazilika képével és a bazilika felszentelésére utaló felirattal. Kér továbbá tíz kisebb serleget, az egyik oldalon a bazilika képével, az ellenkező oldalon pedig a már említett felirattal. Végül kér még háromszáz egyszerűbb poharat, amilyen az asztal terítésénél használnak. Ezek is legyen rajta a bazilika képe és a felirat.

A domborművek körül nem kis bonyodalom keletkezett. A primás tudta, hogy a király 1852. évi magyarországi körútja alkalmával már készített a gyár a király képmását viselő poharakat, és így abban a hitben volt, hogy az akkor mintául használt érem fog ismét mintául szolgálni. A gyár tulajdonosa azonban — ügyelve hírnevére — nem volt hajlandó erre. Ferenc József arcvonásai ugyanis megférőfiasodtak az eltelt négy esztendő alatt. A primás ekkor mindent elkövetett, hogy újabban készült érem-képmást szerezzen a királyról, de ez a felszentelés napjáig sem sikerült. Maga a valóban díszes, 18,5 cm magas serleg máig is megvan a bazilika építésére vonatkozó emléktárgyak gyűjteményében, de ábrázolások nélkül. Az egyik oldalmező teljesen üresen maradt, az ellenkező oldalon pedig csak az aranybetűs feliratot találjuk: Emlék az Esztergomi új szentegyház beszenteléséről Augusztus 31-dik napjáról 1856.

Június első napjaiban érkezett Zlatnóra az a fémlap (lamina), amelyen a bazilikának haut-relief technikával készült képe volt látható. A gyártulajdonos ezt igen durva

munkának találta (*laminam hanc, aut potius effigiem basilicae in eam expresse tam rude factam esse*), ezért Motura útján visszaküldötte Esztergomba. Együttal kérte, halasszák el szeptemberre a felszentelést, hogy elég idő legyen a poharak elkészítésére.

Esztergom válasza június 14-én kelt. Eszerint a visszaküldött „laminát” Radnitsky készítette. Radnitsky dolgozik egy másik érmen is, ugyancsak a felszentelés ünnepére, de ez aligha lesz készen július eleje előtt. (Valószínűleg erről az emlékéremről van szó, amely a bazilika dunai homlokzatát ábrázolja.) [2] A poharaknak viszont augusztus 25-én már Esztergomban kell lenniök. A szentelés elhalasztásáról szó sem lehet. A gyárnak tehát semmi esetre sem lesz két hónapnyi ideje a poharak elkészítésére. Ennek ellenére, mielőtt megkapja Radnitsky új érméjének első példányát, nyomban elküldi azt. Elküldi újból a visszaküldött „laminát” is, hogy szükség esetén hasznát vehessék. (*Reaccludo etiam remissam isthuc laminam, ut si tamen nefors usui alicui inservire posset, cousque saltem, donec nummum missurus sum, usus eius fiat.*) Így tehát a kisebb serlegek és az egyszerű poharak rohammunkával készültek.

A kis serlegekből szintén csak egy példányt ismerünk, amely az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében van. Leltári száma: 57.762.1. Fényképét Katona Imre közölte

a „Poharak, Kupák, Serlegek” című könyvében (Bp. Corvina, 1978. 44. kép.) Felirata: ESZTERGOMI EMLÉK 18 31/8 56. Méretei: 15,7 cm magas, a talp átmérője 7,2 cm, a száj átmérője 8,2 cm.

A levelezésben nincs említés arról, hogy az „egyszerű” poharak egyféle, vagy esetleg többféle kivitelben készüljenek, a Keresztény Múzeum gyűjteménye azonban két-féle ilyen poharat őriz. Az egyik 13,5 cm magas kerek pohár, a talpnál 7 cm, a szájnál 8 cm átmérővel, leltári száma: 61.325.1. A másik 10 cm magas, „lapos” pohár, a talp mérete 5,5 cm × 2,8 cm, a szájé 7,5 × 4 cm, leltári száma: 77.41.1. Mindkét pohár oldalán a bazilika képe van kimetszve, azonos azzal, amely a „kis” serlegen is látható. A felirat is megegyezik a kis serleg feliratával. De míg a kerek poháron a bazilika képe alatt van a felirat, a szemben levő mező pedig üres, addig a lapos pohár egyik oldalán csak a bazilika képe látható, a felirat pedig a túlsó oldalra került.

Végül említést teszünk Moturának arról a tervéről, hogy Liszt Ferenc számára is csináltat serleget „*Ingenio et arti ob Deum*” felirattal. Czahn György erre is hajlandó volt, ha megkapja a mintát Liszt képmásának elkészítéséhez. Akkor azonban még nem dőlt el a vita, előadják-e az Esztergomi Misét a bazilika felszentelése alkalmával.

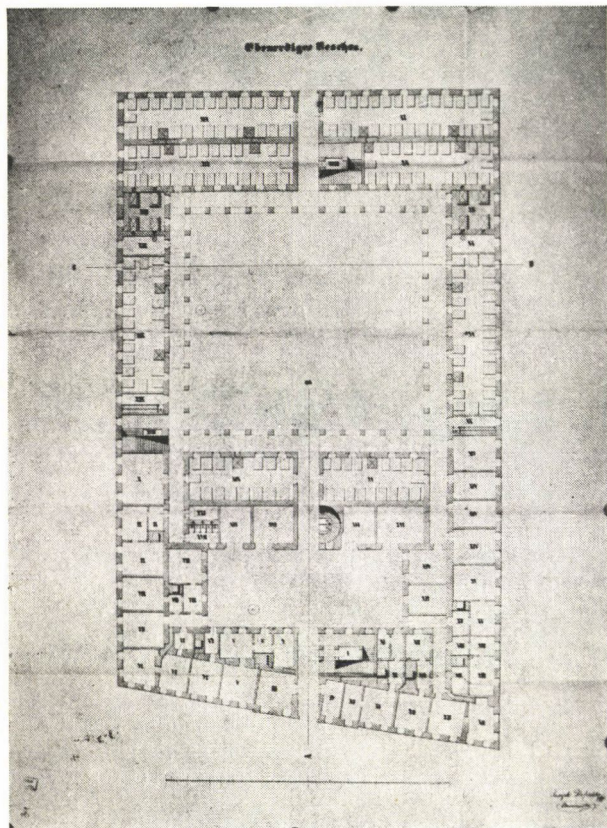
Prokop Gyula

JEGYZETEK

1 Primási levéltár — Acta Card, Scitovszky — Categoria H. — Consecratio Basilicae.

2 Huszár Lajos: Az esztergomi bazilika emlékérméi — Esztergom évtapjai — 1960. — 81–87.

HOFRICHTER JÓZSEF PESTI KASZÁRNYA-TERVE 1830–31-BŐL

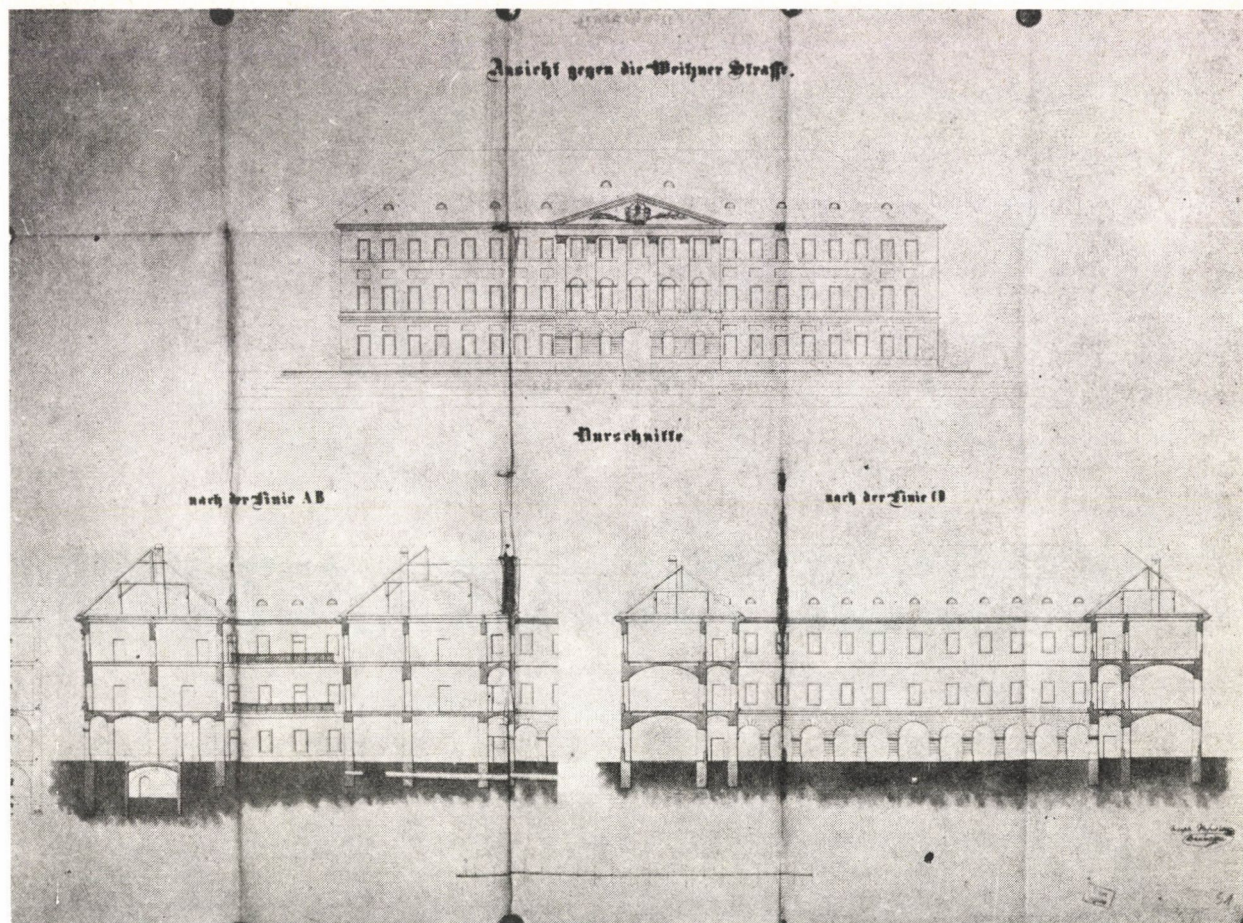


1. Hofrichter József: Laktanya földszinti alaprajza, 1830–31

A pesti klasszicista építészet kismesterei közül Hofrichter Józsefről (1779–1835) tudjuk a legtöbbet, hála Bibó István behatóan alapos monográfiájának. [1] Az építés nagyszámú pesti lakóházon kívül több templomot is tervezett, bár — ahogy a monográfiából kiderül — épp a korábban főműveinek tartott Kálvin téri református templom és a pesti megyeháza hátsó része esetében szerzősége legalábbis kérdéses. Az egykori Mária Terézia-laktanyához végzett adatgyűjtés során rábukkantunk Hofrichter egy eddig ismeretlen, meg nem valósult tervére, melyet az építésre történő monografikus kutatás nem hozhatott napvilágra.

A 19. század első évtizedeiben a Pesten állomásozó katonaság — a helyőrség — elszállásolásáról a városnak kellett gondoskodnia. A tanács magánszemélyektől bérelt lakóházakat e célra, de az 1830-as évektől kezdve más, állandó megoldást kerestek, így felmerült egy laktanya építésének igénye. Ehhez elsőként Hofrichter József készített terveket 1830–31-ben. [2] A tervlapokon évszám nem szerepel, a csatolt költségvetés dátuma 1831. február 12. A tervezett laktanya helyére a főhomlokzat fölött álló felirat utal, e szerint az épület az egykori Váci útra nézett volna. Ez az adat, valamint az alaprajzi konfiguráció és méretek, továbbá az a tény, hogy mind a négy oldal felől szabadon álló épületről van szó, lehetővé teszi, hogy helyét azonosítsuk. Az igen precíz 1871-es Halácsy-féle térképre [3] az ismert adatokat rávetítve kiderül, hogy a Váci út (ma Bajcsy-Zsilinszky út) — Gyapjú utca (ma Báthori utca) — Vadász utca — Csillag utca (ma Kálmán utca) által határolt telektömböt szemelték ki a laktanya céljára, az egykori Lipótvárosban. Hofrichter terve nem valósult meg, sok hivatali huzavona után a város végül az Üllői út és a mai Ferenc körút sarkán építette fel a kaszárnját Hild József terve alapján. Erre azonban már csak Hofrichter halála után, 1845–48-ban került sor.

A Hofrichter-féle alaprajzon kétudvaros épület látható. A laktanyáknál szokásos módon a tervezőnek ügyelnie kellett a tisztai szállások és a legénységi termek minél teljesebb szétválasztására. Építészünk a feladatot

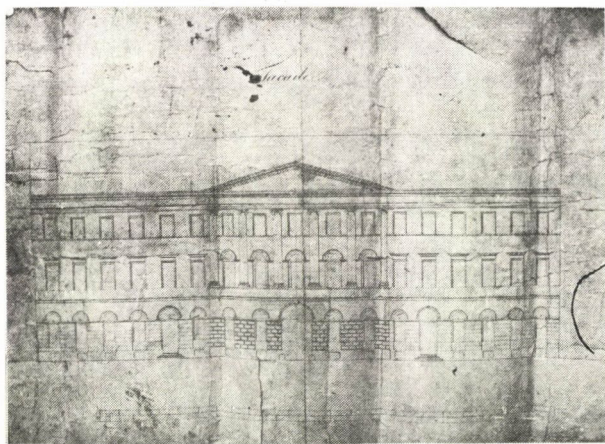


2. Hofrichter József: Laktanya homlokzatraja és metszetei, 1830—31

úgy oldotta meg, hogy az elülső, kisebb udvar köré a tisztek lakhelyeit, a hátsó, nagy udvar mentén a legénységi termeket helyezte el. A két udvarnak külön bejárati kapuja van az épület két rövid oldalán, de velük egy tengelyben középtűt átjáró biztosítja a közlekedést a tiszti és a legénységi lakrészek között. A legénység udvarának földszintje árkádos. Az árkádos udvar a középkortól kezdve jellemezte a kaszárnya-építészetet; így

módon ugyanis szükség esetén gyorsan kitódulhatott a katonaság a szabadba, de volt mégis fedett folyosó a körletajtók előtt.[4] Árkádos volt, ráadásul minden szintjén, a megépült Mária Terézia-laktanya, valaha árkádok nyíltak az Invalidus-palota földszintjén is az udvar felé.

A Váci útra néző főhomlokzat természetesen a tiszti épületrészt rejtette maga mögött. Középen öt tengely széles rizalit húzódik, melynek földszintje rusztikázott, falsíkjait fejezetes pilaszterek tagolják, e fölött pedig timpanon emelkedik. Az épület külsején — ellentétben például épp a megvalósult Hild-féle laktanyával, ahol bástyaszerű sarokkiképzés jelezte az épület hadi jellegét — semmi nem utal arra, hogy kaszárnyával van dolgunk. Mindössze a timpanonban elhelyezett pesti címer engedti sejtetni a városi tulajdonú épületet. Külső megjelenésében nem különbözik a kor díszesebb lakóház típusától vagy „civil” középületeitől. Valójában középület szolgált Hofrichternek mintaképül, és pedig a kecskeméti református kollégium. Ehhez az eredeti tervet valószínűleg Hild József készítette 1828-ban, ez alapján született meg Hofrichter fennmaradt homlokzatterve.[5] Hofrichter ugyanis 1830. február 6-án szerződést kötött a kecskeméti építkezés irányítására, s neki kellett Hild esetleg csak vázlat formában megrajzolt tervét kidolgoznia vagy a kivitelezéshez lemásolnia. Minden bizonnyal még ugyanabban az évben kezdett hozzá a laktanya tervrajzához is. Az utóbbi mintegy parafrázisa a kecskeméti kollégiumnak, csak a főhomlokzat tengelyszáma növekedett meg mindkét oldalon kettővel. A nagybodást az eltérő teleknagysághoz, a más rendeltetéshez történő igazodás kívánta meg. A kaszárnya-homlokzat végeredményben tehát Hild József koncepcióját tükrözi, aki hasonló megoldást



3. Hofrichter József: Homlokzatraja a kecskeméti kollégiumhoz, 1830

— sima homlokzaton enyhén előrelépő, öttengelyes, oromzatos középrizalit, földszintjén és esetleg az első emeletén félköríves záródású nyílásokkal, az emeleti részt összefogó pilaszterekkel — több pesti bérházon is alkalmazott, például a Gross-házon vagy a Heinrich-házon. [6] A Hofrichter-féle homlokzaton sajátos tagolás a középrizalitot közrefogó két falsíkon a földszint ablakai fölött sorakozó kis, fekvő téglalap alakú, mélyített faltükrök, ami az I. emeleten egy-egy hosszabb sáv beiktatásával variálva megismétlődik. Ez a motívum, a pesti megyeháza hátsó részének földszintjéről ismerős. Az épülethez Hofrichter is rajzolt tervet, de őt végül a kivitelezéssel bízták meg, a megvalósult tervrajzokat Decsy és Dürich készítette. [7] Az építkezés 1829-ben, tehát a laktanya-terv előtti évben indult meg. Hofrichter néhány saját tervezésű házában is

láthatunk hasonló faltükröket, például a Halzl-házon vagy saját házában homlokzatrajzán.

Az ismertetett tervben Hofrichter legnagyobb szabású önálló — bár sajnos nem kivitelezett — munkáját ismerhettük meg a világi építészet területén. A jól és célszerűen megoldott alaprajzhoz monumentális és reprezentatív homlokzat párosult, de talán a feladat szokatlansága miatt a lakóház-tervezésben inkább járatos építész Hild már bevált homlokzati sémáját vette át. A közelmúltban felbukkant laktanya-terv ismeretében még érdekesebb lenne meglelni Hofrichter saját tervrajzát a megyeháza hátsó szárnyához, oeuvre-je másik nagy középületéhez, ám ez már csak egy újabb szerencsés véletlen révén kerülhet elő.

Sisa József

JEGYZETEK

1 Dr. Bibó István: Hofrichter József. „Építés-Építészettudomány” VII. (1975) 3–4. sz. 369–429.

2 Budapest Fővárosi Levéltára: IV. 1202/c. Pest város levéltára, tanácsai iratok, intimata a. n. 5266. A pince, a földszint, az I., a II. emelet alaprajza, a tető ácsszerkezete, homlokzatrajz és keresztmetszetek, költségvetés, a tervlapok betűjeleinek magyarázata, a helyiségek kimutatása. A tető ácsszerkezetének tervén Wieser Péter ácsmester aláírása áll. Ennek megfelelően a költségvetést Hofrichter és Wieser írta alá, végösszege 176.672 forint 25 5/12 krajcár. — A tervrajzokat is magába foglaló iratköteggben, amely a volt Mária Terézia-laktanya építésére vonatkozó anyagot tartalmazza, nincs

semmilyen további irat vagy említés a Hofrichter-féle tervvel kapcsolatban.

3 Budapest Fővárosi Levéltára: Térképtár P. ált. 15., 13. szelvény.

4 Bevilacqua-Borsody Béla dr.: A Mária Terézia-laktanya stílusa. „Historia” I. 7–8. sz. — 1928. nov.–dec. Hadimúzeumi Lapok 84–87.

5 Bibó i. m. 423–425.

6 Rados Jenő: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Bp. 1958.

7 Bibó István: Építészeti műveltség és építészeti kritika egy épület történetében a 19. század elején. „Ars Hungarica.” 1981/2. 211–217, 31–40. sz. kép.

DÉSI HUBER ISTVÁN ÖNARCKÉPE A MAGYAR MUNKÁSMOZGALMI MÚZEUMBAN

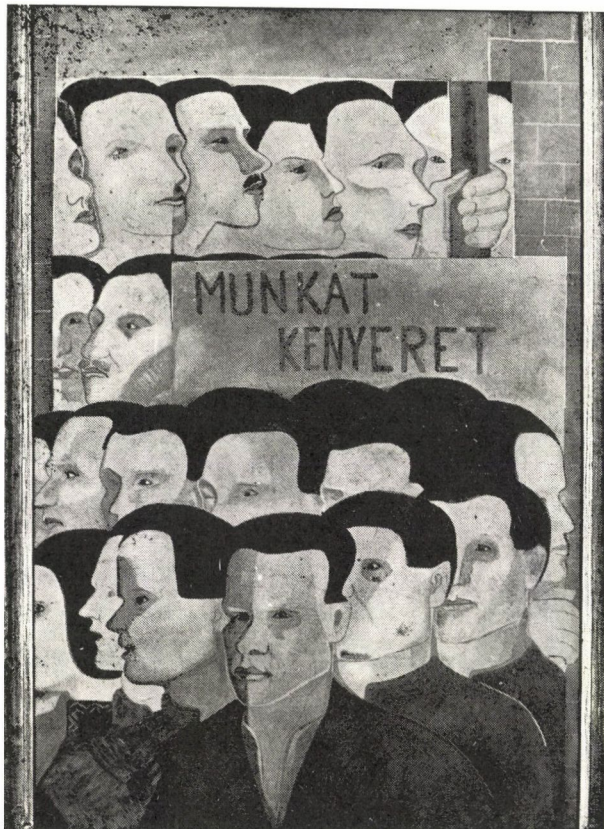
A Magyar Munkásmozgalmi Múzeumban 68.178. leltári szám alatt szerepel Dési Huber István többalakos önarcképének, a „Tömegnek” egyik variációja. A képet 1968-ban vásárolta a múzeum a BAV-tól, és „Világ proletárjai egyesüljete” címen került leltárkönyvbe. A volt tulajdonos kilétét nem sikerült felderíteni.

A képet sokáig befejezetlennek tartották. Eltérően a többalakos önarckép egyéb ismert változataitól [1], a kompozíció közepe táján egy nagyobb, egyszínű okker felület volt látható, melyen átfestés, illetve felületi vakarás nyomait lehetett felfedezni. A képet így ismerte meg a közönség hazánkban és Bukarestben a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum kiállításain.

A művész özvegye egy kiállítás alkalmával megpillantva a festményt úgy nyilatkozott, hogy a mű nem befejezetlen, sokáig kész állapotban állt a művész Vilmos császár (ma Bajcsy-Zsilinszky) út 22. szám alatti műtermében. [2] Az 1930-as évek elején ajándékozta el, a megajándékozott személyére nem emlékszik, de nem kizárt, hogy L. Tihanyi Ernő lehetett, akivel a kép keletkezésének idején a művész szoros kapcsolatban állt. (1930-ban, Dési Huber István tervezte a költő saját kiadásában megjelent „Munkáskórusok” c. versesfüzetének borítóját.)

A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum birtokában levő „Tömegnek” négy sorban felvonuló munkásokat látunk. A művész önarcképe az alsó sor közepén néz szembe a közönséggel. Felesége félprofilját tőle jobbra a keret elvágja. A kép jobb alsó sarkában egy bizonytalan körvonalú folt (talán a művész ökolbe szorított keze) látható. A fentről második sort bontotta meg a már említett üres felület, amely, mint arra fény derült, egy felemelt tábla és eredetileg a „Munkát! Kenyeret!” felirat szerepelt rajta. Ezt később ügyetlenül akarták eltüntetni, de hogy hol és mikor követték el a képrongálást, nem tudjuk.

A művész özvegye 1983 nyarán hozzájárult a festmény restaurálásához. A restaurálás során feltárták az eredeti szöveget, és így pontos értelmet nyert a kép mondanivalója.



1. Dési Huber István: Tömeg, 1930–31. Restaurálás után

A mű keletkezésének idejét a művész özvegye, bár nem teljes biztonsággal, 1930—1931-re teszi. Inspirálója bizonyára a budapesti munkásság egy nagyarányú tüntetése lehetett. Az 1930. szeptember 1-i tüntetésen a művész maga is részt vett, s ennek közismert jelszava a gazdasági világválság hatására született „Munkát! Kenyeret!” felkiáltás volt. Tudjuk, hogy József Attila „Tömeg” c. verse is ebből az élményből fakadt, s eredetileg a „Szeptember 1.” címet kapta. Nem véletlen a két műalkotás címének egyezése, mindkét művész személyes élményét mondta el önnön műfajának nyelvén.

Dési képe rossz minőségű kartonra készült, temperával (98 × 67 cm). A szöveget teljesen rekonstruálták, a kép alján átfestett felemelt öklöt azonban már nem tudták helyreállítani. (Hogy ökölbe szorított kéz, azt a felső sor

bal szélén táblát tartó kéz alapján állíthatjuk, melyre visszautalna az alsó bal sarokban elhelyezett motívum.)

A többi ismert „Tömeg” variációhoz viszonyítva^[3] e kép a legkonkrétabb, mondhatjuk a legdidaktikusabb. A kép arányai és méretei is eltérnek az ismertebb változatoktól, ugyanakkor a további képeken szereplő Madzsar-portré sem látható rajta. Az álló szerkezetű kompozícióval már-már freskói hatást kelt az alkotó.

Megkockáztatnánk, hogy a közismerten 1931—1932-es datálású többalakos önarcképek legkorábbi, 1930—1931-es keletkezésű darabjával találkoztunk.

A mű a továbbiakban a „Munkát! Kenyeret!” megkülönböztető címet is viselheti Dési önarcképei között.

Kővágó Sarolta

JEGYZETEK

¹ Horváth György: Dési Huber — Gondolat, 1976. (97—98.).

² Dési Huber Istvánné: Dési Huber István — Képzőművészeti Alap, 1964. (46.)

³ Aradi Nóra: Egy Dési Huber — Kollwitz analógia. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve, 1978. 357.

BALOGH JOLÁN: VARADINUM — VÁRAD VÁRA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 13/1,2
AKADÉMIAI KIADÓ 1982.

Művészettörténeti kutatásunk régi adósságát törleszti ezzel a maga nemében egyedülálló munkával. A város története, különösen egyházának alapítása a 18. század végétől Pray Gy. és Gánóczy A. évekig elhúzódó — nagy vihart kavart — vitája óta került az érdeklődés középpontjába.

(Pray, G., *Dissertatio historico-critica de Sancto Ladislao Rege. Posonii 1774.*)

Gánóczy, A., *Dissertatio historico-critica de Sancto Ladislao, Rege Hungariae, Episcopatus Magno-Varadiensis fundatore conscriptum editae. Nagyvárad, 1781.*

Pray, G.—Katona, St.—Cronides D., *Epistolae Exegeticae in disputationem Antonii Gánóczy. Pest 1784.*)

A 19. század végén Bunyitay Vince háromkötetes nagy munkája (A váradi püspökség története I—III. Nagyvárad 1883—1884.) adott újabb lendületet a helyi kiadványok szintjén megrekedt kutatásnak. Ekkor kerül középpontba a vár vizsgálata, de csupán hadtörténeti szempontból. (Gyalóky J., *Nagyvárad vára. Nagyvárad 1890. stb.*)

Mindössze két összefoglaló várostörténeti munka született. Scholtz, A., *Geschichte der Festung Nagyvárad. Nagyvárad 1907.* és Horváth J., *Várad freskó. Nagyvárad története. Budapest 1940.* Mindkét mű elsősorban politikai jellegű, sajnálatosan hiányzik a városhoz, várhoz kapcsolódó művészettörténeti emlékek részletes ismertetése. Horváth maga is elismeri, „... mennyire kíváncsok volna Várad egész történetének részletes, kimerítő és tudományos felkutatása és egybeállítása.” (182. l.)

Negyven évvel az említett könyv megjelenése után Balogh Jolán ezt a hiányt igyekszik pótolni a Művészettörténeti Füzetek új kötetével. Arra a heroikus feladatra vállalkozott, hogy Nagyvárad (Oradea) művészettörténeti emlékeit — a lehetőségek határáig menően teljességre törekedve — túlnyomórészt saját, korábbi kutatásai eredményeire támaszkodva tárja a szakemberek elé.

A szerző gondos, több évre visszanyúló adatgyűjtéssel, helyszíni bejárással, közvetlen kutatással készítette elő munkáját. Az ide vonatkozó korábbi publikációi napjainkra minden középkorral és reneszánszsal foglalkozó művészettörténész számára nélkülözhetetlenné váltak. (Márton és György kolozsvári szobrászok. Erdélyi Múzeum. XXXVIII—XXXIX. 1934. Cluj-Kolozsvár 1934.)

Andrea Scolari váradi püspök mecénási tevékenysége. *Archaeologiai Értesítő XI. 1923—1926. 173—188.*

Vég-Várad vára. Kolozsvár 1947. — Kolozsvári Bolyai Tudomány Egyetem, Erdélyi Tudományos Intézet.)

Ennek ellenére az emlékműnek csupán töredéke volt ismeretes, s a rendszeres feltárás hiányában az adatközlések részben hézagok, vázlatosak maradtak. A részeredmények ebben a két kötetben ötvöződtek egységgé.

A már felhasznált adatok mellett bőven merít eddig ismeretlen levéltári anyagból, s ezzel lehetővé teszi az elpusztult művészettörténeti emlékek rekonstrukcióját is.

A kutatást kétségtelenül nehezítette a töredékes írásos dokumentáció. A levéltár az 1660—92-es években szinte teljesen megsemmisült. Rendszeres feljegyzéseket csak 1714 óta találunk, ekkor azonban a vár történelmi szerepét már lejártszotta. Hiányzik a hadtörténeti utalás-

sok is. E kusza rendezetlen adathalmaz feldolgozása, művészettörténeti kiaknázása kétségtelenül a vállalkozás legnagyobb érdeme. Adattára mintegy fél évezrednyi történeti közlést dolgoz fel, s az egyes emlékeket ezzel támasztja alá. Így külön érdeme a szerzőnek, hogy a művészeti alkotások mindig az adott korszak társadalmi és politikai történetének, kulturális életének vonatkozásait tükrözik, ez mentesíti az öncélú formaelemzéstől vagy szubjektivistától.

Hasonló jellegű feldolgozási rendszert alkalmazott már nagydoktori értekezésében, az esztergomi Bakócz kápolnáról szóló monumentális elemzésében (Az esztergomi Bakócz-kápolna. Budapest 1955.), vagy a magyarországi reneszánsz emlékeit számba vevő Művészet Mátyás király udvarában I—II. Budapest, 1966. munkájában. E két könyv szerkesztési elveit igyekszik ebben a két kötetben is megvalósítani.

I. kötet

A rövid — Várad nevének évszázadok alatt bekövetkező változásait felsoroló bevezetés után — az első kötet két nagyobb fejezetre tagolódik. „Castrum Varadiense” összefoglaló címmel a középkori vár legjelentősebb történelmi, művészettörténeti állomásait mutatja be.

A régészeti leletek egyértelmű tanúsága szerint a középkori castrum elődjét itt is, akárcsak az ország egyéb területein, földvár képezte. A jelentéktelen település László ducatusa alatt válik stratégiai fontos erődítéssé. A szájhagyomány neki tulajdonítja az első toronyvár építését, ezt azonban tárgyi dokumentumok nem igazolják. Kétséget kizáróan nevéhez fűződik viszont az első székesegyház alapítása, amely lényegében a 17. század végéig állott fenn. Kár, hogy a szerző nem foglalkozik részletesen az alapítás körül kialakult vitával, amely 18. századi történetírásunk állapotára világítana rá.

I. László szentté avatása után (1192) a magyar királyok fokozott figyelemmel fordulnak a város felé. Jelentős kőfaragó és ötvösműhellyel is számolnunk kell. A korai ötvösművészet kiemelkedő darabjai a pecsétek. A nagyrészt elpusztult, rekonstrukcióra szoruló magyarországi művészet szempontjából különösen fontosak — sérült viaszlenyomatok formájában is —, hiszen még mindig teljesebb képet nyújtanak az ország korai művészeti állapotáról és kapcsolatairól, mint az építészet, szobrászat, falfestészet szórványos töredékei. A korai egyházi pecsétek közül Szent László kezdődő kultuszával függ össze a káptalan 1291-es egyik lenyomata (OL. Dl. 4270). A szerző Szent László legrégebbi ábrázolásának tartja (15.). Az ikonográfiai kétségtelenül kiemelkedő emlék azonban László harmadik ismert ábrázolása — denárjai és az 1095-ös pannonhalmi pecsét után (Pannonhalmi Főapátság Levéltára, Tihany Fasc. 1.N.3.)

Az elpusztult, de kétségtelenül egykor meglevő emlékek között kell számunk tartanunk a székesegyház Szent László-legendájának falképciklusát. A szakirodalomban korábban sok vihart kavart sorozat meglétére egyértelműen utalnak az 1300 után gomba módra megszaporodó, egy típusra visszavezethető László-ciklusok. Balogh Jolán az

„Erdélyi renaissance” című munkájában felállított tézisekre hivatkozik. Ugyancsak korábbi elemzésének nyomai térnek vissza a váradi bronzszobrok bemutatásakor, kiegészítve néhány újabb adattal (Pogány Balázs Edith). Külön értéke az elemzésnek, hogy az egyoldalú stíluskritikai fejtegetés helyett anyagvizsgálati, diplomáciai, művelődéstörténeti adatok is helyet kaptak, így módszer komplexnek nevezhető. A korszak másik páratlan remekműve Szent László fej-ereklyetartója. Részletes művészettörténeti bemutatásra nem vállakozik, inkább csak összefoglalja az utóbbi évek kutatási eredményeit (László Gyula, Beke László).

A 15. századtól megszaporodnak az írásos feljegyzések, s az emlékanyag is számszerűen megnövekedik. Különösen az ismételt meginduló építkezésekhez köthető inventáriumok.

A második rész (Arx Varadiensis) a 16. századtól a 19. századig követi nyomon a vár fejlődésének történetét, majd jelentőségének csökkenését. A főként művészettörténeti analógiákra hivatkozó tömör jegyzetanyag a szerző széles körű tájékozottságát igazolja a legújabb szakirodalomban is. Képjegyzéke nem egy esetben hiányosságot árul el. Míg a levéltári anyagnál, a Magyarországon őrzött könyvfestészeti emlékeknél a tárgyra vonatkozó dokumentáció (leltári szám, őrzési hely stb.) pontosságot tükröz, addig a külföldi múzeumokban őrzött tárgyakról ez nem minden esetben mondható el. Gyakran hiányzik a leltári szám a hazai anyagnál is, vagy falfestészet esetében a pontosabb helyi meghatározás. (20, 28, 34, 35, 36; 45, 46, 48, 52, 54, 59, 60, 61, 62, 66.) Remélhetőleg ezek a hiányosságok a második kiadásnál kiküszöbölhetők lesznek.

A kötetet német nyelvű resumé és képjegyzék egészíti ki.

2. kötet

Az első kötet kiegyensúlyozott arányai nem jellemzik a második kötetet. A szerkesztés bizonytalansága súlyos tehertételként húzódik végig a munkán, s ez sajnálatosan zavarja használhatóságát. A hatalmasra duzzadt adattárban az eligazodás név- és helységmutató híján nem könnyű feladat.

Az Appendixben felsorolt emlékanyag elrendezése nem megnyugtató.

Az Appendix I. első részében a középkori székesegyházra vonatkozó, ehhez kapcsolódó művészettörténeti anyagot sorolja fel, második részében a város topográfiai jellemzőit. Talán célszerűbb lett volna megcserélni a sorrendet, s a városra vonatkozó általános adatokat, a művészeti központtá válás kritériumait (kézművesek, bányák stb.) első helyen tárgyalni. A katalógus jelleggel összeállított munka néhány helyen kiegészítésre szorul. A középkori székesegyház külsejéről nemcsak a Képes Krónika miniatúrája tájékoztat (273.), hanem a Bántornyai (Turnisce) Aquila János által készített freskók is (Ernst Mihály: A dunántúli falfestés középkori emlékei. Bp. 1935. 42—43.). A bibliográfiai felsorolás nem törekszik teljességre, csupán néhány újabb irodalmat közöl, vagy a korábbiakat saját régebbi munkájában jelöli meg. — Így maradt ki például az egyetlen megmaradt falfestménytöröredéknél az irodalmi felsorolásból Prokopp Mária egy 1977-es tanulmánya (P., M.: Italienischer Einfluss in der Wandmalerei in Ungarn im 14. Jahrhundert. in: Uniwersytet Im. Adama Mickiewica w Poznaniu Seria Historia Sztuki Nr6 Poznan 1977. 43—49.), vagy a Szent László hermánál, ahol Beke László „Sodronyzománcos ötvösművek” c. munkájára hivatkozik (304.).

Az Appendix II. a váradi bronzszobrászat jelentőségét elemzi. Az irodalmi ismertetés csak az 1934 óta bekövetkezett változásokat és néhány kiegészítést tartalmaz.

A III. és IV. rész, hasonlóan az első kötet felépítéséhez, az újkori vár emlékeivel, illetve a fejedelmi fundátorokkal foglalkozik, elsősorban a források tükrében.

Az eddigieket összefoglalva elmondhatjuk, hogy néhány korrigálható sajtóhibától — ilyenek hasonló kiadványoknál szinte elkerülhetetlenek —, kiegészítéstől eltekintve, ami vonatkozik elsősorban a név- és helységmutató pótlására, világosabb irodalmi áttekintésre, az utóbbi évek egyik legkiemelkedőbb munkájával állunk szemben, amelyet nem csupán a szűkebb szakterület üdvözlő örömmel.

Kerny Terézia

FUNERÁLIS MŰVÉSZET

ARS HUNGARICA 1983/1.

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportja által kiadott folyóirat e száma nemcsak szokatlan tematikája miatt érdemel figyelmet, hanem azért is, mert lapjain kevés kivétellel pályájukon nemrég elindult művészettörténetesek írnak e szokatlan témáról. A művészettörténeti kutatást régóta foglalkoztatja a síremlék-szobrászat speciális területe, de amiről itt szó van, a funerális művészet fogalmának — Németh Lajos meghatározása szerint — sokkal szélesebb jelentésköre van, „magába foglalja a halállal kapcsolatos szertartások, alkalmi épületek művészettörténetileg is értékelhető részét, sőt minden, a halállal foglalkozó, arra reflektáló művészeti alkotást...” E meghatározás szellemében indult meg az ELTE Művészettörténeti Tanszékén az a munka, amelynek első és legsürgősebb feladata mégiscsak a magyarországi síremlékszobrászat eddig oly elhanyagolt és sorsára hagyott tárgyi emlékanyagának dokumentáló felmérése volt. E munka első eredményeit tarthatjuk kezünkben.

A cikkek többsége a legutóbbi száz év budapesti síremléktermelésével foglalkozik, a polgári és az állami reprezentatív síremlékállítás történetéből olvashatunk részlettanulmányokat. E tanulmányok helyenként a hanyatlásként értékelt ízlésváltozás és a mögötte húzódó szemléletváltozás összefüggéseinek felismeréséig is eljutnak. Szabó Péter a múlt századi és e század eleji gyászjelentésekről közöl rövid összefoglalást; Kemény Mária a több mint száz évig működött Gerenday-féle sírközzem

történetét dolgozta fel; E. Csorba Csilla a Kossuth-mauzóleum építésének körülményeit vizsgálja, de kitér a századvég egyéb mauzóleum-vállalkozásaira is. Sármány Ilona és Majoros Valéria két ismert művész, Moiret Ödön és Lajta Béla századforduló körüli síremlékterveivel foglalkozik; Beke László egy elfelejtett 30-as évekbeli sírközmintakönyvet ismertet; Sturcz János pedig a két legnagyobb budapesti köztemető síremlékeiről eszmélkedik; néprajzilag is figyelemre méltó Péterfy László „Köből készült sírjelek a Kis-Küküllő és a Nyárad mentén” című tanulmánya.

Az említett dokumentáció elkészítése különösen időszerű azon művészettörténeti korszakok esetében, amelyekből kevés egyéb szobrászati emlékünknél maradt fenn, így a síremlékek nem lebecsülendő támpontot nyújtanak a művészettörténeti és a műfaj személyhez kötöttsége miatt a társadalomtörténeti kutatásokhoz. Kétségtelenül ilyen korszak a 17. század végéig tartó egész időszak, különösen a középkor századai. A középkori síremlékszobrászat szétszórta darabjainak történeti- és több szempontból való művészettörténeti feldolgozására Engel Pál, Lövei Pál és Varga Livia vállalkozott. A három szerző módszere — amit a Művészettörténeti Értesítő korábbi közleményeiből már ismerünk — a legjobban használható és korszerű, archontológiai, heraldikai és epigráfiai adatokat tartalmazó, bibliografikus, katalógusszerű feldolgozás. Ezúttal a Zsigmond-kor főúri síremlékeit publikálták ilyen módon. (Az a támogatás, amit ehhez a gyűjtő-

munkához — amelynek jó része egyébként még hátra van — a Tudományos Akadémia néhány évig nyújtott, sajnálatos módon megszűnt.)

A régi magyar művészet szempontjából a másik jelentős dolgozat Mikó Árpád „Két világ határán” című tanulmánya, amelyben a magyarországi humanizmus három alakjának, Janus Pannoniusnak, Garázda Péternek és Megyericsi Jánosnak fennmaradt sírversét vizsgálja kölcsönös összefüggésükben, sokoldalú felkészültséggel. A három humanista síremléke, azok alapján, amit ma tudunk róluk, nemcsak művészettörténeti emlék, sőt első sorban nem az. Mikó Árpád sem csak a hagyományos művészettörténeti metódust alkalmazza, hanem felhasznál más, például irodalomtörténeti összefüggéseket is. A cikk eredeti, gördülékeny gondolatfűzése és tanulsága

nem kis mértékben ennek köszönhető. A cím, amely a történelem folyamatában „világokat” elválasztó fordulópontokat tételez fel (és maga e felfogás) problematikus, mellesleg szólva pontosan megegyezik egy másik, majdnem negyven évvel korábbi tanulmány címével (Csapodi Csaba, Századok 1945—46). Az „átmeneti kor” ismérvei is feltűnően hasonlítanak a két esetben, a különbség csak az, hogy Csapodi a skolasztikus gondolkodás és a „relogiocentrikus” szellemi élet humanizmus utáni továbbélésére hivatkozva azt a bizonyos „két világot” elválasztó határmezsgyét több mint két évszázaddal a humanizmus magyarországi megjelenése után, a 18. század közepén vonja meg.

Takács Imre

ISTVÁN SCHLÉGL: SAMUEL HOFMANN (UM 1595—1649)

(Oeuvrekatalog Schweizer Künstler, hrg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 8. — Zürich 1980, (Th. Gut & Co. Verlag—Prestel Verlag)

A 17. századi svájci portréfestészetnek és vele a svájci német piktúrának egyik legjobb mesteréről Svájcba települt magyar írt gondos monográfiát. A korábbi svájci kutatás, aztán a szerző főleg németalföldi forráskutatása Hofmann származására részletesen fényt derített — így arra is, hogy Sandrart közlésével ellentétben (mely valószínűleg elírás, ahogy a szerző kimutatta) soha sem volt Rubens tanítványa; s 1614/15-től 1622-ig Amsterdamban, 1622—43-ig Zürichben, 1643—44-ben Baselben, majd haláláig Frankfurt am Mainban működött. A festő többnyire Hofmann-nak jelölte magát képein — ritkábban Hoffmann-nak s így az előbbi írásmód indokolt.

A művész pályája a svájci művészettörténet tanulságos fejezete. A korai hazai tanultság éppenhogy csak kezdeti indítást jelentett a sax-i születésű pap-fiú számára. Igazi festői felkészülését ő igazán a németalföldről hozta, és képtípusonként — udvari, arisztokrata egész alakos arckép, egy lovasképmás és a polgári és katonai arcképek

során át — ezt alkalmazta megrendelői igényéhez. Az alkalmazkodás igazán szerencsésen történt, amennyiben Hofmann-nak nemcsak svájcinak, hanem elsősorban zürichinek s kálvinista művészpolgárnak sikerült maradnia mesterségében, stílusában egyaránt, méghozzá éppen nem vidékies színvonalon. Most az oeuvre-t először látva együtt, úgy tűnik, hogy a férfiarcképek általában sikerültebbek a nőieknél (az egyetlen kivétel az éppen nem „polgári” jellegű Elisabeth Schmid-Blarer von Wartensee-képmás) — mintha a festő igazi egyéniségeit a nehézkes indulatú zürichi polgárok között találta volna meg a legjobban, akiket a gyülekezeti légkört érzékeltetve, patriarchálisan, svájci városi prófétaként ábrázolt. A Johannes



1. Jan de Velde (Frans Hals után, 1630): Jacob Zaffius



2. Samuel Hofmann, 1631: Férfiarckép koponyával, Los Angeles, Louis Warschaw gyűjteménye

Murer, a Hieronymus Müller, Johann Jacob Breiting, Melchior Haag-arcképek ebben a nemből remekművek.

Schlégl stílárison föltételezi, hogy a festő 1636-ban újra látogatást tehetett Amsterdamban („Hölgy feketében”, 1636; „Fiatallandiai nő arcképe”, ugyanakkorból). Nem származhattak-e az amsterdami jellegzetességek ezeken a képeken oda jutott művekből, vagy Hofmann korábbi festői tapasztalataiból? Ekkora utazást tett volna a művész hollandi megrendelőiért? Hofmann pályája ugyanis egyre emelkedőnek bizonyult, mert a festő utánatelepült a megrendeléseknek. Hogy Frankfurtban a helyi mesterek ellenkezése ellenére sikerült megvetnie a lábát, kétségtelen sikereire mutat. „Erichthonios megtalálása”-képét a frankfurti tanács szinte kikényszerítette tőle, mert egy számára szokatlan feladaton kellett megmutatnia tehetségét. A kép igazán jeles mű. A kortárs portréfestő Cornelis de Vos nagyméretű figurális kompozíciói például a maga kiváló arcképei mellett általában sokkal kevésbé sikerült alkotások, mint Hofmann-nak ez a Jordaens világával inkább rokon, de remekül sajátjának bizonyuló műve. A szerző ez irányú és a svájci újabb irodalomról a hatvanas évek végéről csak késéssel értesülve nem hívhattam föl figyelmét külön egy Amerikába jutott arcképre, amelyet a zürichi festőnek tulajdonítottam (The Warschaw Collection, Los Angeles, California, Catalogue, Budapest 1971, no. 120. — Olaj, vászon, 103,5 × 76,7 cm. A kép 1631-ből való; ábrázoltja feltehetően zürichi, de polgári címere alapján személyét nem sikerült meghatároznom). Lehet, hogy a végső példa eb-

ben az esetben Frans Hals: Jacobus Zaffius (a haarlemi székesegyház előjárója) arcképe volt, amelyről 1630-ban H. van Velde készített metszetet. Az összefüggés arra mutat, hogy Samuel Hofmann valóban lépést tartott a holland arcképfestéssel alakulásával. A Salamon Hirzel (1630), a Jw. J. J. Breiting (1630) vagy az Andreas Steiner (1634) arcképek között a Los Angeles-i kép e sor érdemes tagjának bizonyul.

A mintegy 90 eddig ismert műből 11 csendélet, illetve részben alakokkal gazdagított csendélet. Részletesen a szerző egy korábbi cikkében foglalkozott velük (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht und Jahrbuch, 1966, 93—107). A svájci natura morta-nak ezek a képek kiemelkedően a legjobb alkotásai, bár tény, hogy éppen ezekből az akkori hazai piktúra mit se tanult, s vonzó alkotásai ellenére ugyancsak elmaradt. A művész igénye és képessége ezen a téren is meghaladta otthoni kortársait és környezetének művészi tájékozottságát. — A monográfiát a tanítványok, követők és az oeuvre-be hitelesen nem sorolható, valamint az elveszett művek említése zárja. A Hofmann-nak tévesen tulajdonított képek és rajzok gondos rostálása hozzátartozik e megbízható monográfia teljességéhez. Egy kortársakkal való összehasonlító fejezet még teljesebbé tehetné volna a munkát talán — de ezt nagyobb összefoglalás feladatának is tekinthetjük. Így a szépen kiállított könyv érdemes gazdagítása a 17. század német festészete ismeretének.

Mojzer Miklós

AZ ÁLLAMI KÖNYVTERJESZTŐ VÁLLALAT HASONMÁS KIADÁSAIRÓL

Az egyre szaporodó magyar hasonmás kiadók sorába a legújabb időben az Állami Könyvterjesztő Vállalat is belépett. A magyar könyvművészet történetét népszerűsítő reprint sorozatának két illusztrált kötete a magyar művészettörténészek érdeklődésére is számot tarthat: Buda-Pest. Előadva 32 eredeti rajzolatban Alt Rudolf által. Rajzolta Sandmann, nyomtatta Rauh János. Pest, 1845. Hartleben Konrád Adolf sajátja. — Balaton albuma. Emlék Füred s környékéről, tartalmaz: 10 rajzot a Balaton legérdekesebb vidékeiről, a tó általános áttekintésével és magyarázatával. Rajzolta s szerkesztette Szerlemey Miklós. Második kiadás. Pest, 1851. Edelmann Károly tulajdona. Mindkét címdalra a szöveg német nyelven is olvasható.

A hasonmások hasznáról általában nem kell sokat beszélni. A könyvtárak ritka és értékes muzeális anyagát megóvják a gyakori forgatástól, másrészt lehetővé teszi kutatók és gyűjtők számára a behatóbb tanulmányozást. A két illusztrált kötet kiválasztását szerencsésnek kell mondanunk. Rudolf Alt budapesti részleteket megőrkítő lapjai a magyar főváros 19. századi látkepeinek sorában a legmagasabb kvalitást képviselik. A József nádornak ajánlott kötet a magyar helytörténeti irodalom kiemelkedően fontos darabja. Nemcsak egyes épületek történetére vonatkozólag nyújt fontos információkat, de az utcákon és tereken nyüzsgő emberek megőrkítése a magyar biedermeier korszak szemléletes rekonstrukcióját is lehetővé teszi.

A Balaton-album művészi kvalitásai ugyan nem vehetnek Alttól, de szerkesztője, a sokoldalú Szerlemey Miklós révén mégis fontos emléke a magyar grafika-

történetnek. Megtaláljuk benne a divatos fürdőhely (Balatonfüred) látkepét a kor modern közlekedési eszközével, a gőzhajóval, de a Balaton környéki várak képeinek hangulatában már a romantika jelentkezésének lehetünk tanúi. Nem véletlen, hogy staffázsként legfeljebb egy-két vándor, de néha szarvasok szerepelnek.

A reprintek viszonylag jól sikerültek. Az Alt-kötetnél hiányzik a mai magyarázó szöveg, és néhány lapon — Váci utcai részlet, Kilátás a Svábhegyről — bántóan jelentkeznek az eredeti hibái. Amennyiben a Vállalat tulajdonában levő példány egyes lapjai nem kifogástalanok, az esztétikai hatás egysége érdekében egy másik, hibátlan példányt kellett volna keresni, és annak reprodukcióját a sorozatba beilleszteni.

A másik kötetben ilyen hibákkal nem találkozunk. Kár azonban, hogy nem az első kiadást választották ki sokszorosításra, mivel annak illusztrációi Szerlemey saját kiadásában láttak napvilágot. Itt, leporelló formájában, a hasonmás értékelését nyújtó modern szöveg is megjelent, Zakonyi Ferenc tollából. Ő mint legilletékesebb, főleg az egyes képek hitelességének kérdésével foglalkozik. De művészettörténeti problémákat is érint, így utal arra, hogy egyes lapok nem Szerlemey, hanem Petrich András felvételi rajzaira vezethetők vissza. Sajnos, Franz Pracher nevét meg sem említi. Pedig a Línzből Magyarországra került mester 1845 és 1848 között jelentős szerepet játszott Szerlemey kiadványainak megalkotásában, amint ezt a reprodukciókon is jól látható monogramja vagy szignatúrája elárulja (vö. Művészettörténeti Értesítő XIII (1963) 151—156).

Rózsa György

P. SZÜCS JULIANNA A „RÓMAI ISKOLA” TÖRTÉNETE

című kandidátusi értekezésének vitáját 1983. október 18-án tartották az MTA kistermében. A levéltári, műzeumi, könyvtári kutatásokra, lejegyzett interjúkra, valamint itáliai forrásokra támaszkodó dolgozat két részre bontható. Az első a horizontális vizsgálódás lehetőségeit aknáztta ki, és a téma politikai, szociológiai, esztétikai kérdésköreit érintette. A második a vertikális vizsgálódás jegyében az eseménytörténetre és a konkrét művekre koncentrált.

Huszár Tibor opponensi véleményében a dolgozat értékeinek elismerése mellett felvetette a periodizáció problémájának kérdését, tehát a klebersbergi és hómani érák cezúráját módosító jellegét.

Vayer Lajos opponens észrevételei inkább egy kötetben megfogalmazódó értekezés bővítmenyeire vonatkoz-

tak. Kovács Péter és Lackó Miklós bizottsági tagok, valamint a bizottság elnöke, Miklós Pál szoltak még hozzá a vitához.

P. Szűcs Julianna opponensi válaszában röviden vázolta a készülő monográfiában megvalósítandó, de az értekezésből kimaradt fejezetek témacsoportjait, figyelembe véve Vayer Lajos, Kovács Péter és Miklós Pál hasznos észrevételeit. Lackó Miklós elvi kifogásait, valamint Huszár Tibor periodizációmódosításra tett javaslatainak foganatosítását a téma komplex — művészettörténeti-művészetszociológiai-politikatörténeti — okai miatt nem tartotta lehetségesnek.

A bizottság P. Szűcs Juliannát 18 pontos minősítéssel a művészettörténeti tudományok kandidátusi címének viselésére javasolta.

R. BAJKAY ÉVA UITS BÉLA KORAI KORSZAKA

című kandidátusi értekezését Aradi Nóra és Hárs Éva opponálta. A szerző 1974-ben a Gondolat Kiadónál megjelent, a „Szemtől szembe” sorozatban írt kötetében előzőleg más és népszerűsítő formában összegezte Uitz életútját. Most a művész 1910—16 közötti korszakában az expresz-szív kubisztikus újítások jelentkezését, az életműben sajátos helyet elfoglaló nosztalgikus-pietikus kecskeméti főművek jellegzetességeit, 1919-ig aktivista korszakát, majd moszkvai, bécsi (1920—24), franciaországi (1924—

26) munkásságát, 1926—35 közötti szovjetunióbeli oktatói és ún. tömegművészeti tevékenységét — s az avantgarde elemek fokozatos kiszorulását művészetéből — tárgyalja. Az 1550 tételes oeuvre-katalógus 26 olajfestményt, 13 freskótechnikájú művet, ezenkívül rajzokat és sokszorosító technikájú grafikai lapokat tartalmaz. A grafika történetében magyar vonatkozásban Uitz úttörő jelentősége elsősorban kitűnő sorozataiban rejlik. A bizottság R. Bajkay Évát a kandidátusi fokozatra javasolta.

DR. HORVÁTH ALICE VÁRAK ÉS ERŐDÖK ÉPÍTÉSZETE A KÖZÉPKORI DÉLKELET-MAGYARORSZÁGON A XVI. SZÁZAD KÖZEPÉIG

című kandidátusi értekezésének nyilvános vitáját 1983. december 20-án tartották a Magyar Tudományos Akadémián. Mindkét opponens, Fügedi Erik, a történettudományok kandidátusa, és Gerő László, a művészettörténet tudomány doktora, méltatta a dolgozat kitűnő témaválasztását, hiánypótló jellegét. Gerő László a témának építészettörténeti vonatkozásait elemezte. Helyesnek tartotta a dolgozat topográfiai szerkezetét, mely Oláh Miklós 1536-ban írt „Hungaria” című művét követi. Részletes elemzésében rámutatott a továbblépés lehetőségére néhány datálási, építéstörténeti, periodizációs kérdésben. Felhívta a figyelmet a dolgozat kisebb pontatlanságaira, a szakkifejezések használatának egyenetlenségeire.

Fügedi Erik az értekezés történettudományi jelentőségét emelte ki. A szerző a várakat nemcsak építészeti

alkotásokként, hanem környezetükkel együtt gazdasági egységekként tárgyalja. A várak hadászati értékelésével kiegészítve a dolgozat jelentős új adalékokkal szolgál a török elleni védekezés problémáit tárgyaló történetírás számára. Az opponens külön méltatta a szerző kutatási módszerét; későbbi forrásokból helyes mértéktartással korábbi állapotra következtet vissza, így arról teljesebb képet tud rajzolni, mint a szigorú kronologikus sorrendet megtartva tehetné. Javasolta a dolgozat témájának leszűkítését a történetileg jobban megfogható, a forrásanyag mélyebb kihasználását is lehetővé tevő macsói és szörényi bánág területére.

A bizottság az opponensek véleménye alapján Horváth Alicenak a kandidátusi fokozatot megadni javasolta.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1984. I. 16. — Terjedelem: 10 (A/5) ív

84.12845 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Hazai György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

ЖАМБЕКИ, МОНИКА:	Клады 14—15-ого столетия в Венгрии	105
БАЛОГ, ЕЛАН:	Джиулие Кловно в Венгрии	129

ИССЛЕДОВАНИЕ

КАТОНА, АГНЕС:	Об одной Умбрийской картине из коллекции Эстергомского христианского музея	143
ТАТРАИ, ВИЛМОШ:	Данные нескольких итальянских картин из Эстергомского христианского музея	147
СИГЕТИ, АГНЕС:	Последователь Караваджо из Феррары: картина Франческо Катанио в Венгрии	158
РУЖА, ДЕРДЬ:	Четыре исторических русских икон из Музея прикладного искусства.....	163

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

БОДОР, ИМРЕ:	Два бронзового «распятия» из конца 14-ого века из Вишеградской литейной мастерской	165
ТАКАЧ, БЕЛА:	Нюрнбергские оловянные тарелки из 17-ого века в деревенских реформатских церквей	167
ЯВОР, АННА:	Иезуитская резьба из 18-ого века в венгерском частном собрании.....	173
ПРОКОПП, ДЮЛА:	Данные к истории стеклозавода в Златно	174
ШИША, ЕЖЕФ:	План Хоффрихтер Ежефа Пештской казармы из 1830—31-ого годов.....	176
КЕВАГО, ШАРОЛТА:	Автопортрет Иштвана Деши Хубер в Музее венгерского рабочего движения	178

ОБЗОР

Керни, Терезия: Балог, Елан: Верединум—крепость Варад. Тетради Искусствоведения 13/1,2 Издательство Академия 1982	180
Такач, Имре: Надгробное искусство. Ars Hungarica 1983/1.	181
Мойзер, Миклош: István Schlégl: Samuel Hofmann (um 1595—1649) Oeuvrekatalog Schweizer Künstler, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, B.: S. Zürich 1980.....	182
Рожса, Дердь: О факсимиле Венгерского государственного книготорга.....	183

ДИСКУССИЯ

Дискуссия кандидатской диссертации П. Сыч, Юлианны, История «Римской школы», Р. Байкаи, Еви, Бела Уитц — его ранний период; Жорват, Алице: Строительство крепостей и фортов средневековой Южно-восточной Венгрии до середины 16-ого века (дискуссия кандидатской работы)	184
--	-----

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

ZSÁMBÉKY, MONIKA:	Trésors des 14 ^e —15 ^e siècles en Hongrie	105
BALOGH, JOLÁN:	Giulio Clovio en Hongrie	129

RECHERCHES

KATONA, ÁGNES:	D'un tableau de l'Ombrie du Musée Chrétien d'Esztergom	143
TÁTRAI, VILMOS:	Contributions à quelques peintures italiennes du Musée Chrétien d'Esztergom	147
SZIGETHI, ÁGNES:	Une peinture en Hongrie de Francesco Catanio, disciple ferrarais de Caravage	158
RUZSA, GYÖRGY:	Quatre icônes russes au caractère historisant du Musée d'Art Décoratif	163

DOCUMENTATION

BODOR, IMRE:	Deux Corpus-Christi en bronze de la fonderie de Visegrád de la fin du 14 ^e siècle	165
TAKÁCS, BÉLA:	Assiettes en étain de Nuremberg du 17 ^e siècle dans les temples réformés villageois	167
JÁVOR, ANNA:	Sculpture jésuite du 18 ^e siècle en propriété privée hongroise	173
PROKOPP, GYULA:	Données à l'histoire de la verrerie à Zlatnó	174
SISA, JÓZSEF:	Projet de caserne à Pest de József Hofrichter des années 1830—31	176
KÓVÁGÓ, SAROLTA:	L'Autoportrait d'István Dési Huber au Musée Hongrois de Mouvement Ouvrier	178

REVUE

<i>Kerny, Terézia</i> : Balogh, Jolán: Varadinum—château-fort de Várad. Művészettörténeti Füzetek 13/1,2. Akadémiai Kiadó 1982.	180
<i>Takács, Imre</i> : Art funéraire. Ars Hungarica 1983/1.	181
<i>Mojzer, Miklós</i> : István Schlégl: Samuel Hofmann (um 1595—1649) Oevrekatalog Schweizer Künstler, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 8. Zürich 1980.	182
<i>Rózsa, György</i> : Des éditions fac-similaires de la Messagerie d'État	183

DISCUSSION

Discussions sur les thèses de candidat: L'histoire de „l'école romaine” de <i>Julianna P. Szűcs</i> , L'époque précoce de Béla Uitz d' <i>Éva R. Bajkay</i> et L'architecture des châteaux et châteaux-forts dans le sud-est de la Hongrie médiévale jusqu'au milieu du 16 ^e siècle d' <i>Alice Horváth</i>	184
--	-----



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1983 • XXXII. ÉVF. 4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1983

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

SINKÓ KATALIN:	A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai	185
GÁBOR ESZTER:	Az ezredéves emlék Schickedanz Albert Millenniumi emlékmű koncepciójának kialakulása	202

KUTATÁS

CSONGOR DÉNES:	Négy ismeretlen kőrajz a könyomtatás őskorából (1801—1805)	
GELLÉR KATALIN:	Megemlékezés Aloys Senefelderről, halálának 150. évfordulóján	218
TÓTH ANTAL:	Justh Zsigmond Párizsi Naplójának (1888) képzőművészeti vonatkozásai	224
KESERŐ KATALIN:	Szárnovszky Ferenc szobrász (1863—1903)	232
	A szimbolizmus nyomai a 20. század eleji magyar építészetben	243

ADATTÁR

KIRÁLY ERZSÉBET:	Weber Henrik Hungária-képe az 1840-es évek elejéről	248
SZINYEI MERSE ANNA:	Szinyei Merse Pál ismeretlen színvázlatai 1883-ból	251

IN MEMORIAM

PROKOPP GYULA (Esztergom, 1903—1983, Esztergom)	254
---	-----

SZEMLE

Mikó Árpád: Gervers-Molnár Vera: Sárospataki síremlékek. Művészettörténeti Füzetek 14. Budapest, 1983	256
Gombos Károly: Ljatif Kerimov: Azerbajdzsanskij kovjor, I—III. Baku—Leningrád, 1961—1983	257
Mojzer Miklós: A magyarországi művészet története 6. (főszerkesztő: Aradó Nóra) Magyar művészet 1890—1919. I—II. (szerkesztő: Németh Lajos) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.	260
Szabolcsi Hedvig: A Régészeti és Művészettörténeti Társulat az 1983. évben	262

A borítón: Alexy Károly: A bilincseitől megszabadult Pannónia, 1861. Litográfia a székesfehérvári székesegyház középkori kővéből faragott szoborról

A NEMZETI EMLÉKMŰ ÉS A NEMZETI TUDAT VÁLTOZÁSAI

A város lakó vagy a falu szülőtte a köztéren álló emlékművekből ismeri meg legelőbb a világi szobrászatot és annak tárgyait. Jártunkban-keltünkben nem kerülhetjük el a találkozást a tereken álló emléksobrokkal, melyeken hol elhunyt politikai nagyjaink szónokolnak némán, hol elhunyt költőink ülnek ihletetten, hol nevezetes hőroszok vagy névtelen hősök buzditják harcra a kései utódokat. A köztéri szobrok megszokott patetizmusa életünk elválaszthatatlan része. Építészeti, szobrászati „manírjaikra” — úgy tűnik — sem a tudomány, sem a közönség nem sokat ad. [1]

Az emlékművek mondanivalója, „belső üzenete” többnyire közhely. Szerepük, akárcsak más közhelyeké: az emberi gondolkodás mindenki által tudott vagy ismert csomópontjait testesítik meg. Az utóbbi másfél száz év alatt köztérre került emlékművek többnyire a nemzet-tudat efféle közhelyeire építenek, miközben meg is erősítik azt. A művek konkrét tematikája és a bennük felismerhető általános nemzeti tartalom egymással szoros kapcsolatban áll, az aktuális tárgy mintegy külső burka az emlékműben testet öltő nemzeti „identitásnak”.

E művek konkrét tematikája igen sokféle lehet: a történelem eseményeinek, hőseinek ismerete nélkül nemigen fejthető meg mit vagy kit is ábrázolnak. A különböző történeti korszakokban köztérre állított sokféle tárgyú, hősoket, polgárokat vagy katonákat ábrázoló emlékművek egy tekintetben azonosak: a nemzet egészéhez kívánnak szólni a nemzeti lét legáltalánosabb kérdéseiről, a nemzet szabadságáról, a nemzeti kultúráról.

A nemzetfogalom, a nemzeti identitástudat és az emlékművek tematikájának összefüggéseit kívánjuk az alábbiakban vázlatosan áttekinteni. Ebben az áttekintésben elsősorban az ideológiák történetére fordítunk figyelmet és nem az emlékművek külső formáira, stílusára vagy irányzataira, mint az egyébként általános a szakirodalomban. Az emlékművek formái, formai típusai és esetleges stílus természetesen koherens összefüggésben van az itt kifejtendő általános eszmékkel, az emlékműállítás indítékaival. Ezért azt reméljük, hogy az emlékművek effajta tartalmi elemzése végső soron a formai azonosságok és különbözőségek megértéséhez is közelebb vihet.

A nemzeti emlékművek általános jellemzői

A 18—20. században készült emlékművek jelentős hányadára bátran alkalmazhatjuk a „nemzeti emlékmű” kifejezést, annak ellenére, hogy a legáltalánosabb tartalmú, határozott nemzeti programmal készült alkotásokat szokás elsősorban e néven nevezni. A „nemzeti” jelző azonban nem vonható meg a „szűkebb” programú emlékművektől: a nemzeti hőroszokat, jeles költőket vagy névtelen hősöket ünneplő monumentumoktól sem. [2]

Az emlékművek és az éppen elfogadott aktuális nemzeti ideológia összefüggése a műfaj nyilvános, mondhatni „hivatalos” jellegéből is következik. A politikai ellenzék ugyanis nemigen kaphatott alkalmat saját szemléletét reprezentáló emlékmű alkotására! A fennálló politikai rendszer ellenében nem lehetett nyilvános emlékművet felállítani: minden kivitelezett emlékmű a tényleges hatalmi viszonyokhoz idomulva született meg. A 19. század folyamán ugyan készültek olyan emlékmű-tervek, melyek kisebb közösségek — esetleg ellenzékének tűnő — eszméit is képviselték, azonban az emlékműállítás maga olyannyira igényli a hivatalos elfogadtatást, hogy már születése pillanatától számolnunk kell a tartalom jelentős öncenzúrájával is.

A tervek egy-egy eszme felbukkanását jelzik, azonban azok társadalmi és időbeli „hatékonysága” nem azonos a ténylegesen kivitelezett művekével. Fontos a tervek, ötletek megszületésének története is, azonban igazi súlya, „realitásértéke” elsősorban a kivitelezett emlékműveknek van.

Az emlékművek állításának szándéka alkalomról alkalomra eltérő lehetett, azonban a megvalósított tervek között — mint fentebb említettük — igen gyakran formai és eszköztárbeli hasonlóságokat figyelhetünk meg. A pusztán formai oldal vizsgálata azonban önmagában nem képes feltárni az emlékművek társadalmi-szociológiai oldalát, tartalmát.

A műfaj általános jellemzője — és az esetek jelentékeny részében ki is mondható — a tartalom és forma diszkrepanciája. Részletesebben szólva: egy-egy emlékmű formai jegyeiből, művészi kvalitásából nem vonhatunk le közvetlen következtetéseket a tartalom „kvalitására”, aktualitására, az eszmei mondanivaló mélységére vagy a nemzeti érzés minőségére nézve. Ennek a műfaj egészére jellemző diszkrepanciának végső soron épp a fent kifejtett általános „nemzeti” tartalom az oka. A „nemzeti” fogalma ugyanis olyannyira elvont, hogy adekvát megjelölését, tárgyban való objektíválása mindenképpen kétséges.

A kérdés végül is túlmutat az emlékműszobrászat műfaján is: az absztrakt „nemzeti” fogalma egyéb műfajoknak is központi, bár határozatlan magva, ingatag fundamentuma a 19. században.

A tartalmi oldal efféle nehézségeit jól látta Fülep Lajos, aki épp „formáktól idegen” eszmei alapjai miatt utasította el szinte a műfaj egészét. A Huszadik Században írt cikkében az emlékműállítási gyakorlatot és annak szokásos tárgyait, melyek „dokumentumai a non sens világnak” a művészet szférájából is kizárta: „Ez az emlékmű-szobrászat úgy ahogy évtizedek óta csinálják, s azzal az esztétikán kívüli ideológiával, az építészettel való összefüggés nélkül naturalisztikus alakoknak a szabadba állításával, a nagyméretűségnek a monumentalitással való összetévesztésével — abszurdum”. Fülep helyesen tapintott a szoborállítások „művészetén kívüli” indítékaira: „Íme szabad nép vagyunk, akik a szabadságot kifelé is akarják demonstrálni, csináljunk tehát emlékműveket, mely szabadságunkat kifejezze” — írja szarkasztikusan. [3]

Fülep elutasító álláspontja évtizedekre meghatározta a művészettörténeti irodalom egészének viszonyát az emlékmű-szobrászathoz. A „művészetén kívüli” indítékok számbavétele nem volt ildomos. Meggondolva azonban, hogy ezek az indítékok végül is a műfaj egészének eszmei alapjait jelentik, mégis érdemesnek látszik áttekintésük és vizsgálatuk.

A nemzeti emlékművek tipologizálását a nemzeti identitástudat tükrében Thomas Nipperdey végezte el 1968-ban.[4] Az általa javasolt tipológiát azóta a külföldi szakirodalom átvette, elismerve ezzel, hogy az alapul szolgálhat a nemzeti emlékművek tartalmi elemzéséhez.[5] A magyar emlékművek kutatása során ezt a tipológiát eddig csak részben alkalmazták, ezért érdemes legalább főbb vonalakban felvázolni.

A nemzeti emlékművek típusai

Nipperdey kifejtése szerint legnagyobb hagyománya a *monarchikus vagy dinasztikus-nemzeti* emlékműveknek van. Eredetük a reneszánszban és barokkban gyakran megfogalmazott uralkodói vagy hercegi dicsőítő monumentumra (Ruhmesdenkmal) vezethető vissza. Ez a típus — melynek leggyakoribb közhelye a lovas, ellenségeit letipró uralkodói vagy hadvezéri emlékmű — kezdetben sajátos privilégiuma volt az uralkodói reprezentációnak.[6] (A típus jó példája Falconet: Nagy Péter cár szobra, 1766.) Francia források utalnak arra a 18. században, hogy ilyenfajta emlékmű csak az uralkodókat illeti meg. E hagyománnyal szemben Angliában nemcsak tábornokoknak és államférfiaknak, hanem költőknek is emeltek már ez idő tájt emlékműveket. Úgy tűnik, ez az angol eredetű hagyomány inspirálta a 18. század végétől a kontinensten is megjelenő „humanizált” emlékműveket. Ettől az időtől kezdve indul gyors virágzásnak az emlékműállítás, különösen az olyanoké, melyek a költői génusz, illetve általában emberi génusz tiszteletét voltak hivatva népszerűsíteni. Példaként említsük meg a wörlitzi parkban felállított, egész Európában utánzott Rousseau emléket.

A génusz-tisztelet a dinasztikus-nemzeti emlékművek típusára is visszasugárzott: az uralkodó nemzetalkotó, illetve nemzetvédő funkciói mellett az uralkodó személyes génusza is tárgya lett az emlékműveknek. Az uralkodó mint népének génusza jelenik meg F. Gillynek Nagy Frigyes emlékművéhez készített tervein (1796), mely — alighanem — gondolatilag és formailag is első állomása volt, a templomszerű építészeti emlékműveknek, a „Walhalla” típusnak.

Az uralkodói emlékmű „humanizálását” tükrözi Franz Zauner II. József emlékműve is, mely az ellenségét letipró uralkodói lovasszobor hagyományát megtörve, a népet megáldó, felvilágosult uralkodót ábrázolja, tudatosan utánozva a filozófus császár Marcus Aurélius híres szobrát.

A 19. században készült nemzeti-monarchikus, illetve dinasztikus emlékművek csak részben kötődnek a korábbi uralkodói „dicsőségek-emlékjel” (Ruhmesdenkmal) típusához, annál összetettebb, mondhatni, általánosabb tartalmúak, magukon viselik a romantika génusz — tiszteletének nyomait is.

A nemzeti-dinasztikus emlékművek típusához kapcsolódnak mindazon nemzeti emlékművek is, amelyek hadvezéreknél és más hősöknek a dinasztiaért vagy a monarchiaért vállalt tetteit glorifikálják. Ezek az emlékművek, melyeknek tartalmát a „királyért, a hazáért” jelszóban foglalhatjuk össze, természetesen sokat megőriztek a „dinasztikus-nemzeti” vagy a „monarcha-génusz” tematikájú emlékművek eszköztárából is. (Lovasszobrok, architektonikus emlékművek, zászlót védő oroszlán stb.)

Az emlékművek további, igen gyakori típusa az *emléktemplom*. Első példáját a franciák valósították meg, amikor a párizsi Szent Genovéa-templomot, Pantheonra változtatva nevét, a nemzeti hősök emlékének szentelték. A Pantheon nem csupán díszhelye volt a nemzeti hősök hamvainak, de sajátos rituálé színtere is. A hősök tiszteletét, Pantheonba helyezését ünnepi felvonulások, a

vallásos gyakorlatra emlékeztető rítusok kísérték.[7] Pantheonokat terveztek Németországban is a Napóleon-ellenes háborúk után. 1814–1815-ben például Fr. Schinkel elkészítette egy dóm terveit, amely a franciák ellen vívott csatákban elesett német hősök tiszteletére épült volna, s egyúttal a németek összetartozásának jelképe is kívánt lenni.

Az emléktemplom megjelenése, típusának kialakulása és az ilyesféle tervek Európa-szerte megfigyelhető elterjedése a művészet általános szekularizációját jelezte, ugyanakkor elősegítette az emlékhelyek „kvázi-szakrális” jellegének kialakulását és felerősödését is. Ez a mozzanat igen lényegessé vált az egész emlékmű állítási mozgalomban: nemcsak az emléktemplom, de mindenféle monumentum egyre inkább részesült — kisebb nagyobb mértékben — e „kvázi-szakrális” tiszteletben. A tisztelet mértéke nem a monumentum külső formáitól, hanem a fent már kifejtett „belső üzenettől” függött, pontosabban szólva attól, hogy a monumentum konkrét tematikája a „nemzeti” fogalmával milyen viszonyban volt.

Emléktemplomtervek főként a korai romantika idején készültek. Megvalósított tiszta példáit nemigen lelhetjük föl, azonban e tervek kétségtelenül hatottak a később állított emlékművekre: a figurális emlékművek elhelyezésében gyakran érvényesült a Pantheon gondolat, a „kvázi-templomszerű” kiképzés igénye is.

A műfaj következő nagy típuscsoportját a „*történeti-kulturális*” emlékművek alkotják. E monumentumokon a haza szellemi nagyjai testesítik meg a nemzeti erényeket, a nemzetet magát. A közép-kelet-európai fejlődés számára oly fontos, mondhatni mintául szolgáló német nyelvterület ilyenféle monumentumai többnyire politikai töltést is hordoznak: a Luther[8], majd később a Goethe–Schiller-szobrok állítása jórészt a polgárok közadományaiból történt[9], a németiség összetartozásának, kulturális-nemzeti egységének emlékjelül. A kulturális-nemzeti múlt egységét demonstrálta a Hermann-emlék, sőt maga a Walhalla is.[10] De későbbi példát is említhetünk. A Bécsben felállított Schiller-emlék a nagy-német birodalmi törekvések manifesztumaként készült, akkor amikor a königgrätzi vereség után az már csak az illúziók világába tartozott.[11]

Külön kell szólni a *demokratikusan kialakuló nemzetek* emlékműveiről, a *nemzeti-demokratikus monumentumokról*. Ezek hőse nem csupán a nemzetet reprezentáló uralkodó, hadvezér vagy szellemi nagyság, hanem az általános és szimbolikusan fogalmazott „nép”: a mű tárgyát, mondanivalóját a nép-nemzet emlékeztetre méltó tettei jelentik. Németországi példái közül legjellemzőbb az 1863-ban elkészült kelheimi „Befreiungshalle” vagy a lipcei „népek csatája” emlékmű. E típus tiszta formáival a 19. században csak kivételesen lehet találkozni, mert az ilyeneket többnyire csak akkor kiviteleztek, mikor az az uralkodó körök, rezsimok politikai érdekeinek megfelelt. Ezek kisajátították és átfogalmazták annak „demokratikus” tartalmát.

A négyféle típus, melyet Nipperdey nyomán felvázoltunk, csupán általános keretét nyújthatja az emlékmű-állítások indítékainak. Olyan társadalmi-szociológiai kristályosodási pontok ezek, melyekhez viszonyítva mélyebben feltárul a monumentum „belső üzenete”, sajátos nemzeti tartalma. Rögtön meg kell azonban jegeznünk, hogy a felsorolt típusok „tisztá” példái mellett gyakoriak a „kevert” változataik, különösen Magyarországon. Az alábbiakban ennek okait keressük a magyar emlékműanyag vázlatos áttekintése során. Ebben az áttekintésben nem követjük a megszokott történeti sorrendet, hanem a fentebb vázolt négyféle belső tartalmú, típusú — a dinasztikus nemzeti-, az emléktemplom-, a történeti-kulturális- és a nemzeti-demokratikus — emlékmű megjelenését és karakterisztikumait igyekszünk bemutatni.

A dinasztikus eszmények és a magyar köztéri szobrok

A 18. század második felében és a 19. század folyamán emelt magyar emlékművek egy részére feltételezhetően hatottak a Monarchia koronatarományaiiban akkortájt állított dinasztikus emlékművek. Milyenek is voltak ezek?

Röviden: a *Lajtán túl emelt dinasztikus emlékműveket* — különösen a 19. század első felében — az *uralkodók „polgáriás” magatartása jellemzi.* [12] Ezt figyelhetjük meg a már említett II. József szobron, de ilyesféle mozzanatokban gazdag a II. Ferenc és a jóval későbbi Zumbusch-féle Mária Terézia-emlékmű is. Ez a polgáriás jelleg a 19. század első felének monumentális falkép-programjain szembetűnő: ez érvényesül P. Krafft burgbeli képein is, melyek az uralkodó és a polgárság egységét demonstrálják. [13] Az uralkodó polgáriás ábrázolása fontos mozzanata a Habsburg uralkodói ideológiának különösen a 19. században.

Ez a „polgáriás” mozzanat persze nem mindig és mindenhol érvényesült. Különösen a hetvenes évektől az új Hofburg kiépítése során felállított főhercegi és tábornoki lovasszobrok vallanak a barokk hercegi „Ruhmesdenkmal” típusának tudatos követéséről. E szobrok — a kortárs Fittlberger vallomása szerint — a „Gesamtstaat” eszményének tudatos propagálása céljából kerültek köztérre. [14] (Savoyai Eugén, Károly főherceg, Albert főherceg, Rüdiger von Stahrenberg, Radetzky stb.)

A kilencvenes évektől kiépülő új Hofburg reprezentatív terének (Heldenplatz) szobordíszai a birodalom történetének hőseit és szimbolikus alakjait ábrázolják. Ez utóbbiak a Hofburg íves homlokzatának alkotják díszét. A tér centrumában álló hercegi hadvezér-hősök emlékművei mellett — mintegy háttérben álló „kórusként” — sorakoznak a Monarchia „néptörzseinek” és társadalmi rétegeinek ideálalakjai. Egy bányász és jobbágyi láncait eltépő paraszt alakja is feltűnik köztük. A húsz szobor programja A. Ilgtől származik [15] és az állami hőskultusz bizonyos társadalmi kiszélesedése jellemzi, talán vetületeként a kor sajátos „Burg-demokratizmusának”. [16]

Magyarországon ebből a korból csak néhány császári személyt ábrázoló szobortervről és monumentumról tudunk. 1783-ban készült egy terv II. József Budán felállítandó lovasszobrához a hagyományos dinasztikus lovasszobrok típusa szerint. A szobrot végül is II. József ellenérzései miatt nem készítették el. [17]

A dinasztia személyiségei közül a 19. század folyamán csupán József nádor és Mária Terézia szobra került köztérre. Mindkét esetben hagyományos lovasszobrot terveztek. A nádor alakját az uralkodó rendeletére fosztották meg a lótol és fogalmazták át a dinasztikus szobroktól hangsúlyosan eltérő „polgárosodott”, álló formára. Szobrának felállítását politikai szempontok hosszú időn át hátráltatták: bár már 1858-ban elkészült, csak a kiegyezés után — a király és a rendek „kibékülésének” egyik jeleként — került közönség elé. A hetvenes években tervezték Ferenc József lovasszobrának felállítását is. Ez azonban, noha abban az időben sorozatban készültek az emlékművek — hogy hogy nem — elmaradt. A millennium kapcsán a rendek és a király egységének demonstrálására készült el Mária Terézia szobra Pozsony számára. (Fadrusz János 1897.) A „vitam et sanguinem” gondolat leolvasható a műről magáról: a lóháton ülő Mária Terézia mellett a nemesség két reprezentánsa: egy arisztokrata és egy közneves képviseli az „alattvalókat”. A millennium után a magyar kormánykörök, főképpen az arisztokrácia kezdeményezésére és az uralkodó iránti lojalitás dokumentálásaként készült Rudolf trónörökös szobra, mintegy a király által a fővárosnak ajándékozott 10 szobor viszonzásául (Ligeti Miklós, 1908). A dinasztikus szobrok sorában kiemelkedő jelentőségű volt az Erzsébet-szobor pályázat, melyre a későbbiekben még visszatérünk.

A közvetlenül a dinasztival kapcsolatba hozható monumentumok szükségessége — úgy véljük — jellemző sajátossága a magyar emlékműállításoknak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az emléksanyagban nem találhatunk a dinasztikus emlékekkel távolabbi kapcsolatban álló monumentumokat. A dinasztikus gondolattal a nemesi virtus hagyománya kapcsolódik össze a magyar emlékművek egy részén.

A dinasztikus-nemzeti emlékművek *nemesi-nemzeti monumentumokként* jelennek meg: „a királyért és a hazáért” magatartás glorifikálásának szándéka jellemzi őket. Ez a mondanivaló jelent meg az ünnepi dekorációkon is.

Az efemer anyagból készített dekorációk ideológia-hordozó szerepére nemrégiben figyelt fel a kutatás. [23] A dinasztikus és a nemesi privilégiumok összefonódó rendszerét jól illusztrálja például az 1809-ben Zilahon, a császár születésnapjára készített „illuminação” is, melyet az efféle monumentumok ideológia-gazdagságának szemléltetésére idézünk a korabeli forrásból:

„A Vármegye kapuja lángra borulván egy Porta Triumphalist szemléltetett, ez alatt állott egy Egyiptomi Pyramis, melynek tetejét fedezte kiterjesztett szárnyaival kétfejjű Sasunk, ezen Pyramisnak Piedestáljában által-látszólag egy ovális figurában fénylett egy könyv és annak Fekán ez írás Corpus Juris Hungarici. Erre volt téve a korona, királyi Páltza, és az arany Alma, és ezeket összekötötte egy virító Zöld Polgári Ág, és ez alatt íly írás olvastott: A Magyar Polgári Alkotvány. A Pyramis mellett állott ki vont fegyverrel gyalog két ifjú Lovas Nemes. A Triumphalis Porta felett lévő Ablakba volt a Nemzet Oltára, és azon egy áldozó Tűz, a mellett állott a Nemzet Geniusza, A Hűség Colossusi nagyságba, öntvén a Tűzre mint áldozatot a Hív Polgároknak Ielkét, és e felett volt téve Felséges jó Fejedelmünk valóságos Mejj képe.”

Az e mellett levő két ablakból fénylettek ezen Versek:

„Élly jó Fejedelmünk! — Meg rezzenhetlenül álljon A Haza: — mely Benned egyesítve vagyon. — Nézz ide, mint áldoz a Hűség nemzeti tűzzel Nem tsuda, mert a Magyar erre teremte vagyon.” [24]

A Corpus Juris, a Hazához (értsd a nemesi jogokhoz) való hűség, a nemesi kiváltságok őrzése szoros kapcsolatban áll itt az uralkodó tiszteletével, ezek adják eszmei alapjait a lojalitás szülte magyarországi dekorációknak.

A 19. század első harmadában Bécsben megjelent történeti ábrázolások egy jelentékeny hányadának végső kicsengése — mint már Krafft-tal kapcsolatban megjegyeztük — a polgáriért áldozatot hozó, nagylelkű uralkodó imágóját volt hivatva népszerűsíteni. A császári nagylelkűség efféle mozzanataival szemben a magyar történeti ábrázolások „szereposztása” épp ellenkező irányulási: e művek főszereplője túlnyomó többségben a királyért és a hazáért önmagát feláldozó nemes. [25] Vegyük szemügyre az önfeláldozó nemesek e Pantheonját kissé közelebből is.

A magyar nemesi pantheon és a birodalmi eszmények

A felvilágosult abszolutizmus államelmélete és gyakorlata az egységes birodalom, a „Gesamtstaat” megteremtését szolgálta. [26] Az egységesítő tendenciák, a racionális berendezkedés megvalósítását hátráltatták a Monarchia népeinek nemzeti ideológiái és eltérő fejlettsége. A 18. századi udvari törekvések ezért nemcsak a birodalom különféle részeinek gazdasági homogenizálását, hanem ideológiai egységességét is célul tűzték ki. Nem egy forrás utal rá, hogy az udvari körök újra és újra megkísérelték, hogy a „közös hősök” kultuszát a magyarokra oktrojálják. [27] Némiképpen e téren azonban csak Hor-mayr mozgalma hozott [28]

Az általa kiadott művek, köztük az 1807—1814 között megjelent „Oesterreichischer Plutarch oder Leben und

Bildnisse aller Regenten und berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des oesterreichischen Kaiserstaates"[29] című sorozata azzal a bevallott céllal jelent meg, hogy a birodalom „néptörzseinek” történelmét valamiféle közös múlttá egyesítse. Hormayrnek és körének munkássága nyomán kibontakoztak egy össz-monarchiai pantheon körvonalai. A birodalmi patriotizmus meghonosítása az osztrák tartományokon kívül nem járt igazi sikerrel: a különféle nemzetiségek nemzeti mozgalmainak megerősödése következett be. A 19. század első két évtizede a cseh, lengyel, horvát, szlovák nemzeti mozgalmak megélénkülését hozta, de a magyarét is. A fellendülő hazai történetírás és különösen az irodalom a birodalmi hősökkel szemben saját nemzeti pantheonját igyekezett benépesíteni. A Hormayr-féle Oesterreichischer Plutarch köteteit[30] hamarosan követte a Magyar Plutarkus, mely száz magyar hős élet-útját mutatta be.[31] Ezek közül néhány, elsősorban Zrínyi Miklós és Hunyadi János Hormayr Plutarch-jának is szereplője volt. Ezek az ellentét, de egymást erősítő mozzanatok bizonyos kiegyenlítődést is hoztak. A „szigeti Leonidas” és a buzgó keresztény módjára templomban haldokló Hunyadi János alakja végleges lakója lett a birodalmi pantheonnak, a török hadjáratokban magukat kitüntető császári hadvezérek pedig, elsősorban Savoyai Eugén, nálunk is piederstálra kerültek.

A magyar hősök glorifikálásának mozzanata nem volt idegen a 17–18. századi magyar művésztől. A nemesi halottak emlékét megőrizték a jórészt templomokban felállított epitáfiumok. Ritkább esetben, mint például Koháry István esete után (†1664), a helyszínen emeltek tiszteletére, vagy inkább lelki üdvéért emlékkápolnát. (Léva mellett, 1713-ban.)[32]

A csatatermek megjelölése emlékművekkel nem volt általános: tudomásunk szerint a 19. századra jőszerűen csupán a vezekényi csatában elesett négy Eszterháznak emelt fekete márványobelisk maradt fenn, amelyet 1734-ben készíttetett Eszterházy Imre nagyprépost.[33]

Az emlékoszlopok állításának igénye később sem tűnt el. A hadi és más nevezetes történetek 1789-ben adta mellékletül azt a rízmetszetet, mely a „Magyar Lovasság Oszlopa”-t ábrázolta. Az allegorikus alakokkal körülvett emlékmű ábrázolásával a nemesi hősök tetteit dicsőítette.

A vezekényi hősi emlék példája nyomán kívánt oszlopot emelni Zemplén vármegye nemessége is hősi halottjainak. A Győrnél 1809-ben elesett zempléni vitézek emlékoszlopának terveit Kazinczy Ferenc és Dessewffy József táblabírák készítették el a megye megbízásából.[24] (1. kép) Nyomatásban megjelent javaslatuk — feltehetőleg Kazinczytól származó lábjegyzete — Virág Benedek szép gondolatát idézi: „Voltak nekünk sok nagy embereink, kik ha nem arany, réz oszlopokra ugyan méltókká tették magukat: de mind eddig, kilenczáz esztendő után is! semmi országos jelek, dicsőségre emlékeztető s gerjesztő jelek nem látszanak. Ellenben mennyi bitófa!”[35] Mint e sorok is megvilágítják az emlékelvítés gondolata a századelőtől fogva hazafias „gond” volt.

A Kazinczy-rajz alapján némi változtatással elkészült „Zempléni Vitézek oszlopa” 1911-ig állott Sátoraljaújhelyen, ekkor Kossuth szobrának talapzatává alakították át. A 19. század elején ez a rendi, nemesi virtust hirdető emlékjel jelentette a műfaj formailag korszerűbb változatát, mely azonban mondanivalóját tekintve nem állt távol a dinasztikus emlékművektől, hisz a „vitam et sanguinem” monarchiavédő gesztusát dicsőítette. Hasonló emlékművek állításáról még hosszabb ideig nem esik szó.

A negyvenes években az emlékműállítások ügye ismét napirendre került. Többségük azonban elakadt a tervezés szintjén, csak néhányuk jutott el a kis méretű vázlatok stádiumáig.[36] A legfontosabb mozzanat azonban, hogy ezek a tervek, illetve alkotások a fentebb kifejtett tipológia szerint történelmi-kulturális emlékművek voltak vagy lettek volna. Fontos folyamat kezdetei nyúlnak vissza ebbe az évtizedbe: az évszázad hetvenes–nyolcvanas éveitől a historizáló emlékművek válnak a nemzeti identitás hordozóivá, megtestesítőivé. A negyvenes években mégcsak az eszmék kifejlődéséről és popularizálásáról

számolhatunk be. Azokat az emlékműveket, amelyek ez idő táján készültek, nem a történelmi hőszoknak, hanem irodalmi és politikai nagyjainknak emelték. Erre a mozzanatra és az okokra a későbbiekben még vissza kell térnünk.

A negyvenes évek történelmi monumentumai nagyrészt csak kisméretű vázlatok formájában készültek el. Közülük elsőként Alexy Károlynak a pozsonyi országgyűlésen bemutatott sorozatát kell megemlítenünk (1844). Alexy gróf Stahrenberg, Daun és Savoyai Eugén generálisok mellett — különös társításként — Mátyás király alakját mintázta meg.[37] A sorozat hajlékonyan illeszkedik a birodalmi hőskultusz ideáihoz. Végso soron e szemlélet jegyeit hordozza báró Mednyánszky Alajos Pantheon tervezete is. Mednyánszky 1843-ban tette közzé javaslatát a Duna mentében felállítandó emlékművekről.[38] Hőseinek listája részben a Nemzeti Plutarkus által is felvonultatott nemesi-főnemesi vitézekből áll: a magyar hősök protokollistáját gondosan hozzácsiszolta a birodalmi szerepkörhöz.

Mednyánszky Alajos nem mindennapi Pantheonja a következő személyeket foglalta volna magában elhelyezésük sorrendjében: Zuár, a bűvár és Pálffy János nádor (†1751), Mária Terézia, Kont Miklós (†1367), Pálffy Miklós, a győri hős (†1600), Nádasdy Ferenc (†1783), a Vezekénynél elesett négy Esterházy, Balassa Bálint, Szent István és Gizella, Andorás (az Andrásyakk legendás őse), Nagy Lajos, Mátyás király és Vitéz János, Bánffy Lukács egri püspök (†1175), Szelepcsényi György esztergomi érsek, I. Mária királyné, Szent László, Szilágyi Mihály (Rákosmező vezéralakja, †1460), József nádor, Széchenyi István, Szapáry Péter, Festetics György (†1819), Széchenyi György érsek, Tomori Pál és Janus Pannonius, Orczy Lőrinc költő és tábornok, Zrínyi, a hős és a költő is, Erdődy Péter, a hős bán (†1567), Kapisztrán János, Hunyadi László, Hadik András (†1790), Savoyai Eugén és Hunyadi János.

Mednyánszky Pantheonja részben a „nagy magyar birodalom” megteremtőiből (Szent István, Nagy Lajos, Mátyás stb.); a nyugati kereszténység terjesztőiből (Bánffy Lukács, Szelepcsényi György, Széchenyi György stb.); és harcos védelmezőiből (Kapisztrán János, Tomori Pál, Hunyadi János stb.) állt volna. Ezek mellett nagy teret kaptak volna a törökök ellen a Habsburgok oldalán magukat kitüntető főnemesi hősök: Pálffy Miklós, Erdődy Péter, Zrínyi Miklós stb., valamint a humanista kultúra és felvilágosodás reprezentánsai. (Vitéz, Janus Pannonius, Festetics György stb.)

Mednyánszky Alajos a húszas években szoros kapcsolatban állt Hormayrral és körével. Történelmi bűvár-latai nyomán számos történeti életrajzt tett közzé Hormayr Archivjában és a vele közösen szerkesztett „Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte” című évkönyvben. Azok a nemesi-főnemesi hősök, melyeknek szobrai is szeretne volna felállítani a Duna mentében, a húszas években megjelentetett történelmi munkáiban már életre keltek.

Mednyánszky Alajos Pantheon-terve a Habsburg birodalmi koncepció fundamentumára épült és egy birodalmi keretek közé illeszkedő patriotizmus szülötte. Arra számított, hogy az emlékművek költségeit a hősök főúri leszámítottainak és az egyházaknak áldozatkészségéből teremtenék elő.

A negyvenes évek egyik legjelentékenyebb terve kétségtelenül Ferenczy István Mátyás emlékműve, mely — bár külső felépítésében sok mindent megőrzött Ferenc császár egy évvel korábban készített emlékművének tervéből — eszmei magját tekintve eltért attól.[39] (2. kép)

A magas talapzatra állított lovas-monumentum a monarchikus emlékművek régi sémája szerint épült volna föl. A kultuszter domborművei nem a Hunyadiak dinasztikus vagy harci erényeiről, hanem Mátyás személyes nagyságáról szóltak volna, az igazságos uralkodót és a tudományok pártfogóját, népének szellemi felébresztőjét dicsőítve. Az egyik domborművön például az alvó nép látható és az áldozó Géntusz, fölöttük a „Géntusztól jó a világosság” felirat.

Ferenczy István Mátyás emlékműve a „nemzeti géniusz” historizált változata, sajátos elegye a nemzeti-dinasztikus és a nemzeti-géniusz gondolati monumentumoknak. Szobortervének önmagában nem volt kimondottan Habsburg ellenes éle, noha a történelmi alak kiválasztásában bizonyos rivalizáló tendenciát is felfedezhetünk. Az emlékmű domborművei nem a Bécsét meghódoltató Mátyást, hanem, mint fentebb kifejtettük, a jó királyt, az igazságos uralkodót és népének civilizálóját dicsőítik. A Habsburg uralkodói ideológia sok tekintetben párhuzamos: többnyire a nagylelkű, igazságos uralkodónak, a műveltség terjesztőjének imágóját igyekezett sugallni. Ferenczy Mátyás emlékműtervének domborművei — mondhathatni történelmi ellenpéldaként — ezzel a Habsburg uralkodóképpel rivalizálnak.

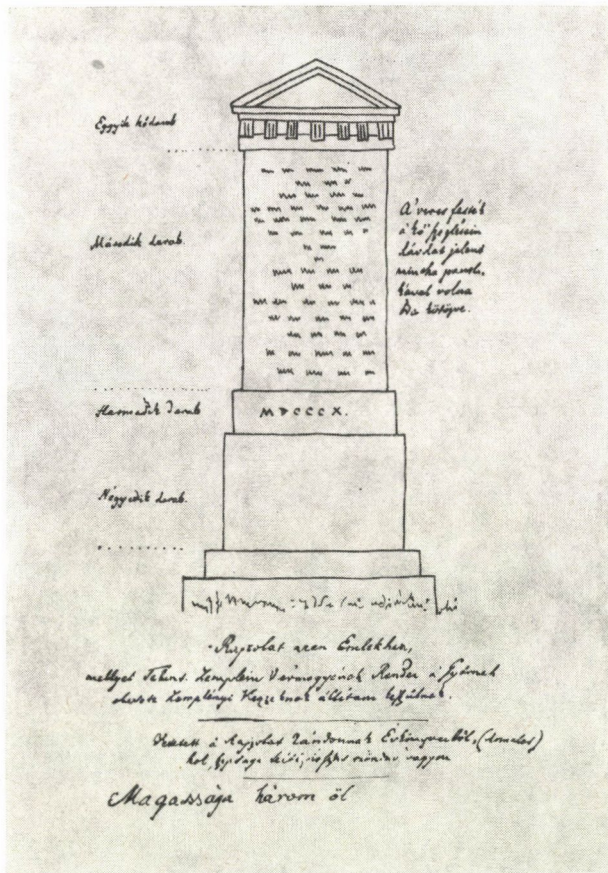
Az egyik domborművön a nagy királyt apja katafalkjánál tisztelegve örökítette meg a szobrász. (3. kép)

Hunyyadi János maga a negyvenes évek szoborterveinek is egyik főalakja volt. Az ő szobrának felállítására állott első helyen az 1846-ban megalakult szoborcarnak-egylet tervei között is. [40] Az irodalomban és képzőművészetben is egyik leggyakrabban megformált hős volt ez idő tájt. Halálának ábrázolása többször felbukkant a Műegyetem kiállításain. [41] E kompozíciók az Európa-szerte már régebben megfogalmazott „hős halála” formulát, közelebből Fügernek sémává vált „Germanicus halála” című kompozícióját követik. [42] A nagy Hunyadi alakjára hívei és gyermekei veszik körül, [43] a jelenet elégikus hangja többnyire nélkülöz minden heroikus mozzanatot. Az ábrázolásban kétségtelenül a „jó keresztényhez” illő halála kapott hangsúlyt.

A másik gyakran ábrázolt hős Zrínyi Miklós, a „szigeti Leonidas”. Hősi halálának jelenetét festette meg a magyar nemesség elsőként a Nemzeti Múzeum számára. Az udvar kezdeményezésére készült ábrázolások: Zrínyi



2. *Ferenczy István terve a Mátyás emlékműhöz, 1840.*
Dagerrotípiá. MNG Adattár. Ltsz. 20.250



1. Kazinczy Ferenc terrajza a Zempléni Vitézek Oszlopához
Sátoraljaújhegyi levéltár. Högye I. nyomán.³⁴

kirohanásának képe, a „vitam et sanguinem” jelenete és I. Ferenc koronázása alkotta volna azt a jelenetsort, mely a király és a nemesség egymásra utaltságát volt hivatva kifejezni. A három mű közül kettő készült el 1825-ben: Zrínyi kirohanása és a koronázási jelenet. A birodalmi koncepció és a nemesi tradíció összefonódó eszméi jellemzik P. Krafft e képeit.[44]

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a negyvenes évek végéig a magyar nemzeti múlt kontinuitását hangsúlyozó ábrázolások, emlékműverek eszméi alapján egyrészt a nemesi hagyomány, másrészt a „Gesamtmönarchie” hőskultuszának kapcsolódása és egyensúlya jellemzi.

Ez a helyzet élesen megváltozott az ötvenes évek elején. A bécsi kormány ebben az időben erőszakkal próbálta terjeszteni birodalmi koncepcióját. Az ötvenes évek legjén felállítják Budán a Hentzi-emléket, mely a 19. századi magyarországi emlékéállítások botrányköve lett.[45]

Az ötvenes—hatvanas években a Lajtán túl tovább élnek a birodalmi eszmények, sőt egyre több emlékmű és monumentális program van hivatva azt kifejezni. A birodalmi Pantheonból nem üzték ki a már korábban bekerült magyar hőszokát: így az ötvenes években Wetzdorfbán a Radetzky mauzóleuma körül felállított „Heldenalle” szereplői között például Zrínyi alakja is feltűnik.^[46]

A birodalmi hőskultusz egyik legfontosabb monuméntuma az Arsenal festészeti és szobrászati programja, mely a „Gesamtmönarchie” eszményeinek képzőművészeti manifestációjaként készült.

A Hansen által tervezett reprezentatív épület földszinti termét Ferenc Józsefnek 1863. február 28-án kiadott rendelete nyomán, az építész terveitől eltérően hadvezérhősök csarnokává képezték ki (Feldherrnhalle). [47]

A ternet megosztó pillérsorok minden oldalán azonos magasságban a királyok és hadvezérek márvány képmásai állnak, azoké, akiknek haditetteim — mint szilárd pillérek — nyugszik a „Gesamtmonarchie” szimbolikus épülete. Az oszlopok és hősök felett, a magasba ívelő kupolában, a boltzatokon és a falakon a Monarchia



3. Hunyadi János halála. Dombormű Ferenczy István Mátyás emlékmű tervéről. *Dagerrotípiá. MNG Adattár. Ltsz. 20.250*

történetének dicsőséges jelenetei sorakoznak (Ruhmeshalle).

A Feldherrnhalle szoborcsarnokában is találhatunk néhányat a magyar hősök közül: Hunyadi Jánost,[48] Zrínyi Miklóst,[49] Pálffy Jánost[50] és Nádasdy Ferencet.[51] Az első két szobor a király ajándékaént került talapzatára, a két utóbbi a leszármazottak költségén készült.

Az Arsenal eszmei programjának mását Magyarországon hiába keresnénk. Az ötvenes–hatvanas években itt megvalósult emlékmű- és monumentális programok más eszmék jegyében születtek. A magyar hőskultusz több irányú változáson ment keresztül, elsősorban a liberalizmus állam- és történelem-eszményének befolyása nyomán. Ennek sajátosságait vesszük szemügyre a továbbiakban.

A liberális történelemfelfogás és a magyar művészet

A liberalizmus történelemfelfogásának művészeti vonatkozásban oly fontos eszméi már Herdernél, Fichténél, illetve Hegelnél felbukkantak.[52] Felfogásuk szerint a „nemzet az istenség manifesztációja, a teremtés végcélja”. A nemzettudat alakulását vizsgáló történészeink — közöttük Szücs Jenő, kitől idézetünk származik — már korábban hangsúlyozták a modern nacionalizmus e „metafizikai” karakterét. Ezt tanúsítják a 19. század második felének különösen a történeti festészet és az emlékműszobrászat terén kibontakozott művészeti folyamatai is.

Az ábrázolások újszerű pátosza a liberalizmus teleologikus történelemfelfogásából és nemzetkonceptiójából

táplálkozott.[53] A már korábban megformálódott nemesi pantheon szereplői a nemzeti történelem központi magvát alkotó — isteni eredetű — szabadság-gondolat megtestesítőivé válnak.

A fejlődésemletemen felépülő liberális történelemfelfogást nálunk a szabadságharc előtt Horváth Mihály dolgozta ki és popularizálta.[54] Az 1838-ban az Athenaeumban írt cikkében a történettudomány úgy jelenik meg, mint amelynek legfőbb tárgya és szerepe az emberi szabadság fejlődésének ábrázolása. A történelem hősei mindenkor a szabadságért vívott küzdelem harcosai és a szabadság elsőrendűen a nemzeti szabadságot jelenti. Horváthék történeti felfogása áthatotta az egész közfelfogást, különösen a hírlapi cikkeken és az iskolai tankönyveken keresztül. A szabadságharc után — e történelemszemlélet ígézetében — kialakuló magyar történeti festészet és szobrászat tematikájában a nemesi hősök rövid időn belül végérvényesen sajátlagos nemzeti hőské alakulnak.[55]

Az ötvenes–hatvanas években kialakult nemzeti tematika már nem illeszkedett oly simán a birodalmi gondolat keretei közé, sajátos utat járt, sajátos gondolati és érzelmi töltést hordozott. A magyar nemesi pantheon fokozatosan kibővült, a képeken — szobrokon megjelentek az évszázados osztrákellenes küzdelmek hősei: Rákóczi, Thököly, Petőfi. Az ötvenes évektől kezdve a „nemzeti” fogalmához egyre szorosabban kapcsolódik a „függetlenségi” gondolat is. (Nem mintha ez korábban ismeretlen lett volna, hanem inkább bizonyos hangsúlyeltolódás következett be!) A magyar nemesi hősök „rangját” egyre inkább a függetlenségi harcban betöltött szerepük határozta meg.[56] Fontos mozzanata e folyamatnak,



4. Ormai Petrich Soma: II. Lajos holttestének megtalálása, 1851. Debrecen, Református Kollégium

hogy a hősök ábrázolása során fokozott hangsúlyt kapnak, országos visszhangot keltenek a „hős halála” kompozíciók, melyek újfajta pátosszal telítődnek és új jelentést is hordoznak.

A festészetben Ormai Petrich Soma II. Lajos holttestének megtalálása című 1851-ben festett műve — a müncheni akadémiai festészet eszköztárának birtokában — fogalmazza meg elsőként jelképi erővel a nemzeti királyság „ravatalképét”, tudatosan használva fel a szakrális töltésű pietà-kompozíciót. [57] (4. kép) A jelképi erőnek még nagyobb hangsúlya a történeti téma és a szakrális hagyományú kompozíció teljes azonosulása, azonban Madarász Viktor Hunyadi László siratása című képén következik be (1859). [58] (5. kép)

A nemzeti tartalom szakralizálásának folyamatában Madarász Viktor Hunyadi László siratása című festménye jelentette az egyik legfontosabb állomást. A hagyomány szerint királyi ármánynak áldozatul esett nemzeti hős ábrázolása, a hangsúlyos pietà-forma a ravatal lábánál térdeplő (a pieták Máriáját és Magdolnáját idéző) két nőalak nemzeti festészetünk „szakralizálódási” folyamatának egyik csúcspontja. A pietà kompozíció e mű nyomán vált a nemzeti ihletésű művészet egyik hosszú életű formulájává, a „hős halála” kompozíció újabb, fokozottan devocionális jellegű típusává. A történeti festészet mintájaként szolgáló évszázados kompozíciós séma alkalmazása nem valami formai invenció-hiány pótlására szolgált, hanem az újabb kompozíción belül is megőrizte eredeti jelentése egy részét.

A pietà-forma nemcsak a legmélyebb tragédia jelentéskörét hordozza magában a feltámadás képzetét is! Madarász a nemzeti királyság pietájának képével a nemzeti feltámadás reményét is kifejezte.

A nemzethalál, a nemzet siratásának e képi megfogalmazása nem kivételes, ismerjük például a sokszorosított grafika, a kisplasztika műfajából is. A jelképek között feltűnik a ravatalon vagy a börtönében fekvő, leláncolt vagy kiterített Hungária is. [59] (6. kép) Az effajta ábrázolások szakrális színezete fontos mozzanatává válik a magyar hőskultusznak.



5. Madarász Viktor: Hunyadi László siratása, 1860. Magántulajdon



6. Ferenczy István: Láncravert Hungária, 1850–55 MNG Ltsz. 3669

A kiegészítés után kialakult magyar államjogi képzmény, a „magyar korona országai”-nak közössége immár saját ideológiát tükröző programokat igényelt. Erre a „Gesamtmonarchie” kultuszának mozzanatai közül a kereszténység védelmezőjének történelmi szerepköre és a nemzeti királyok devocionális tisztelete kínálkozott a legmegfelelőbbnek. Eszközként alkalmazták a történelmi múlt szakralizálását az 1867 után létrejött festészeti és szobrászati programok is. Megemlítjük, hogy a pécsi, budavári templomok festészeti programjai, vagy korábban a ferencvárosi templom (1880) festészeti ciklusa a történelmi múlt szakralizálásában jelentős szerepet játszottak. Ez utóbbiban ismét felbukkan a „hős halála” kompozíció a reformkorban megfogalmazott formában. A ferencvárosi templom egyházi és egyben nemzeti programja — melynek kialakítója Ipolyi Arnold volt — a vallásos és a történelmi festészet bizonyos szerepváltozását valósította meg. Az ott ábrázolt (Lotz és Than Mór által festett) történelmi hősök immár vallásos erények példaként jelennek meg. (Hunyadi János — a jó keresztény halála; Szent László alamizsnálkodása és vízfakasztása — az irgalmasság cselekedetei stb.)

A „Hős halála” polgári típusa

A szabadságharc utáni magyar művészetben a nemesi-nemzeti hős továbbélő típusa mellett megjelent a polgári hős is. Egyik megtestesítője Petőfi. A liberális szabadság-eszmény radikalizálódása, az európai forradalmi eszmék elterjedése jellemzi a korszak politikai és művészeti életét egyaránt. A radikális eszmék egyik irodalmi forrása Lamennais francia abbé műve, akinek „Egy hívó szava” című tiltott munkáját (1834) a harmincas évek országgyűlési ifjai egymás között titkon terjesztették.[60] Az élesen egyház- és királyság-ellenes mű predikátori hanghordozása és messianisztikus eszméi nagymértékben hatottak a közép-kelet-európai irodalom nagyjaira, Miczkiewicz-re, Stur-ra, Petőfire. A „szabadság-vallás” e bibliájának különösen a militarizmusról szóló fejezetei tanulságosak számunkra. Lamennais elítélte a zsoldosok háborúit, de dicsőítette a nemzeti szabadságért küzdőket:

„Hová mégy ifjú katona?

Megyek harcolni Istenért és a haza oltáraiért

Áldás fegyveredre ifjú katona!

Hová mégy ifjú katona?

Megyek harcolni az igazságságért, a népek szent ügyéért az emberi nem szebb jogaiért!

Áldás a nevedre ifjú katona!”[61]

A nehéz veretű, az egyházi szövegek stílusában és hangnemében írott mű minden nemzeti háborút dicsőít. A nemzeti harcban részt vevő névtelen hősök a „világ-szellem” feltartóztatlan fejlődésének katonái is, harcuk ezért „szent küzdelem”, mint ahogyan Petőfi 1848. május 27-én írt naplójegyzetéből is kiviláglik:

„Republikánus vagyok vallásosságból is. A monarchia emberei nem hiszik vagy gátolni akarják a világszellem fejlődését, haladását és az istentagadás. Én ellenben hiszem, hogy fokonyként fejlődik a világszellem, látom az utat, melyen megy... Most újra emeli lábát, hogy egyet lépjen... a monarchiából a republikába.”[62]

A liberalizmus messianisztikus színezetű történelem- és nemzettudata hatja át Petőfi fenti sorait. Halálának ábrázolása hasonló eszmekör szülötte. Ennek formai jegyeit a korábban historizáló módon megfogalmazott pietás-típus aktualizálásában ragadhatjuk meg. Lotz Károlynak az Ország Tükre számára 1863-ban készített rajzán a kép síkjával párhuzamosan kiterített halott költőt a költészet múzsája siratja. Izsó Miklós 1864-ben készített a haldokló Petőfiről kis szobortervet. Leghíresebbek és legelterjedtebbek Madarász Viktor Petőfi halálát (1875) és a halott Petőfit (1906) ábrázoló képei voltak.[63] (Lidérc, 1906.) (7. kép)

Ezek a műveken a hős halála kompozíció demokratizálódását, szimbolikájának kiszélesedését tapasztalhatjuk. Immár nemcsak nemesi hősök személyesítik meg a nemzeti hőseket: e szerepkörben feltűnnek a nép egyszerű fiai is. A névtelen hős ábrázolása magába olvasztja a korábbi ábrázolások jelentésgazdagságát. A közönség pontosan megértette ezeknek az ábrázolásoknak „üzene-

tét". Így például Izsó Miklós haldokló honvédet ábrázoló emlékműtervének képéhez a Vasárnapi Újság az alábbiakat fűzi magyarázólag: „Ez a halál, melyből biztos a fel-támadás, mert csak az egyes küzdők esnek el, de a név, melyért örömmel vérzették el írva maradt a zászlón...” [64] stb. (8. kép)

A liberalizmus hőskultusza örökségül szállt a 20. századra is. Mielőtt azonban e folyamatra rátérnénk — visszatekintve a mondottakra — megállapíthatjuk, hogy 1850–70 között a populáris grafikában, monumentális festészetben és a kisplasztikában újfajta nemzeti tartal-mat hordozó alkotások, a nemesi liberalizmus eszményeit tükröző művek születtek. A megvalósult emlékművek azonban nem a nemzeti létért folytatott küzdelem mártír-jairól, hanem az irodalmi és politikai élet nagyjairól szólnak. Hogy miért, miféle indítékok nyomán? A továb-biakban erre keressük a választ.

Az „Üdvölcde”

A negyvenes évek művészeti folyamatainak vázolásá-kor már szót ejtettünk azokról a sorra jelentkező tervekről, melyek a nemzeti-nemesi hősök egyes szobrainak vagy egész pantheonjának megalkotását tűzték ki célul. Ezek sorából kihagytuk az egyik legfontosabbat és a leg-korábbt: Széchenyi István Üdvölcdejét. Ezt elsősorban azért tettük, mert Széchenyi koncepciója eredendően eltért az egykori és későbbi pantheon-tervektől. Ennek gondolata először „Kelet népe” című munkájában buk-kant fel 1841-ben, majd 1843-ban önálló könyvet is szen-telt az általa „Üdvölcdek” nevezett nemzeti temető tervének. [65] Ötletének egyik forrása a Walhalla volt, amelyet nem sokkal előbb látogatott meg. Nyugati útja során elsősorban az emlékműállítások eszmei mozzanatai ragadták meg, művében nyomát sem leljük esztétizálás-nak. A Walhallához sem a stílus vagy a kivitelezés elemei-nek műértő elemzésével közeledik, hanem mint a többi kortárs szemlélt, elsősorban a tartalom dimenziói ér-deklük.

Lajos bajor király által emelt német „Elyzium”-tól annak feudális szellemisége miatt határolja el magát. Elutasításának tehát nem esztétikai, hanem társadalmi indítékai voltak. A Walhalla az egész németiség pantheon-jának hirdeti magát, mégsem az — állapítja meg, mivel „a bajor uralkodó minden valódi korlát nélkül kénye-kedve szerint választja meg lakosát...” Széchenyi ítélete keményen hangzik: a bajor Walhalla „az önkénynek, s ekkép a magány nézet tévedésének bélyegével van meg-jegyezve...” s így abban „minden bajor uralkodó, sőt bármí állal is kitűnőbb tisztviselő okvetlen megfogja nyerni díszhelyét...” [66] Széchenyi tehát a dinasztikus vagy monarchikus emlékmű minden formáját elutasítot-ta. Üdvölcdeje a polgári egyenlőség eszményeinek hordo-zója. Csodálattal emlegetett igazi mintaképe a West-minster apátság pantheonja, mert „ott költő, valamint a status embere, halálos sebekből elvérzett bajnokok, mint nemkülönben a gőzerő szerencsés alkalmazója... szóval minden igyekezet, mely sikerre, vagy érdemre fejtett”, [67] nyughelyet kapott. Széchenyi Üdvölcdeje a polgári érdemek alapján népesül be, mentes minden nemesi historizálástól is. Helyet kap benne vallási, faji és rendbeli megkülönböztetés nélkül „minden igyekezet, mely által a haza nyert és az életükben kevésbé méltányoltak, sőt az üldözöttek is...”

Széchenyi szavai nyomán érthetővé válik az is, hogy ő maga miért nem támogatta Ferenczy István Mátyás-emlékmű tervét. Nemcsak a dinasztikus szemlélet, de a nemesi historizálás se illető gyakorlatias, valóságos ér-demekre törekvő szemléletéhez! Üdvölcdejének színteréül a Gellérthegyét képzelte el, mely leírása szerint nem épít-mény, hanem inkább kert lett volna, a nemzet elő-menetelében érdemet szerzett polgárok sírhelye. Üdvölcdejének legnagyobb érdeme — polgári, demokratikus színezete — halványult el legelőbb. Ötletének elemei azonban tovább éltek: a Gellérthegy még sokféle emlé-k-állítás tervnek lett színtere. A század második felében Széchenyi könyve csupán argumentum a nemesi hagyo-



7. Madarász Viktor: *Lidérc*, 1906 (Petőfi, mint a szabadság génusza.) Magántulajdon

mányú pantheon-eszmény propagátorai számára. Rózsa Péter 1880-ban „A millennium és a honalapítás emléke megörökítésének kérdéséhez kapcsolatban Széchenyi Üdvölcdejével” című írásában már mint az ezeréves múlt felállítandó hősgalériájának egyik ötletforrásaként inter-pretálja. [68] Rózsa tervezete persze közelebb állt a bajor Walhallához, mint Széchenyi polgári nemzeti temetőjé-hez.

Széchenyi Üdvölcdejének fontos mozzanata, a polgári hősök emlékművének felállítása már nem sokat késett. Egyre több ilyenféle emléket állítottak fel a magyar társadalom oly sokat emlegetett késői és gyenge polgáro-sultsága ellenére. Nálunk is megfogant az az Európában széles körben elterjedt emlékműtípus, mely a kulturális élet nagyjai, költők, írók, művészek és államférfiak által reprezentálja magát a nemzetet. Ezek az emlékművek kivétel nélkül közadakozásból létesültek, bárha felállít-ásuk sokszor évtizedeket vett igénybe. Már 1830-ban megszülettek Kisfaludy Károly emlékművének ter-vei, de az csak 1875-ben került köztérre. Berzsenyi Dániel-éra 1843-tól, Kisfaludy Sándoréra 1846-tól gyűjtötték. Az 1879-ben felállított Eötvös-, az 1880-as Széchenyi-, az 1887-es Deák Ferenc-emlék nem elsősorban a Kar-thausi vagy a Kelet népe írójának hódolt, hanem a köz emberének, a státusférfinak, aki nemes vagy arisztokrata volt ugyan, de a polgárosult nemzetet reprezentálta és szimbolizálta. Ugyanezt a gondolatot szolgálták a monu-mentális költőszobrok is: Petőfié (1882), Arany Jánosé (1893) és Vörösmartyé (1908). Nemzeti nagyjaink a 70–80-as években egyedülálló vagy szimbolikus mellék-alakokkal díszített szobrai a közösség öntudatát is ki-fejezik. Kapcsolatuk az adományozókkal, a „néppel”



8. Izsó Miklós: *Haldokló honvéd*, 1875 MNG Ltsz.: 3379

magától értetődő volt. Nem volt szükség rá, hogy ezt az emlékműveken külön is ábrázolják.

A kilencvenes években új mozzanat tűnik fel: az emlékművek mellékalakjai gyakran magát a népet személyesítik meg. A szocialisztikus tanok terjedésével a nép ábrázolása majd mindenfajta emlékmű szokásos mozzanatává válik, legyen szó Erzsébet királyné dinasztikus emlékművéről, szabadság-szoborról vagy költő szobráról. Vörösmarty szobrán például a Szózatot éneklő, a lakosság minden rétegét szimbolizáló mellékalakok vannak hivatva a költő és a nép egységét kifejezni. E művek újabb emlékműtípus, a demokratikus eszmékort kifejező monumentumok befolyása nyomán születtek.

A magyar emlékműszobrászatnak fontos periódusa az 1848-tól 1890-ig terjedő szakasz. A megvalósult alkotások a közelmúlt azon nagyjait ábrázolták, akiknek személye, tevékenysége a szoboralkotók jelenére is bélyeget nyomott.

E művek „realitásértékét” az is alátámasztja, hogy a Monarchia létéből adódóan hiányos állam-nemzeti lét „projektálása” helyett a valóságosan létező „kultúr-nemzet” eszméjét testesítik meg.[69] Nyomát se leljük bennük a későbbi korszak nacionalizmustól áthatott historizálásának, mely a történelem argumentumaival kívánta hangsúlyozni a magyarság szupremáciáját e tájakon.

Ez a helyzet a hetvenes évek közepétől fokozatosan megváltozott. Ez időpont után egyre inkább feltárult a magyar uralkodó osztályok belső ellentéte, mely folyamat más súlyos mozzanatokkal terhelve az Orsztrák—Magyar Monarchia felbomlását is elősegítette.

A történelmi emlékművek „inváziója”

Jó néhány terv született a reformkortól a hetvenes évekig, azonban mint korábban hangsúlyoztuk, nemigen került köztérre olyan monumentum, mely a régmúlt porladó hőseinek állított volna emléket. Egyik legkorábbi ilyen mű a szigeti hősnek áldozott oroszlánszobor volt Szigetvárott, melyet 1878-ban avattak fel.[70]

A nyolcvanas évektől kezdve egyre fokozódó ütemben lepték el köztereinket olyan monumentumok, melyek első pillantásra ellentétes eszmények szolgálatában állottak: a magyar régmúlt hőseinek tetteit, a nemzeti szabadságot vagy dinasztiahűséget fejezték ki.

A korszak politikai közéletére ránehezedett a szabadelvű kormánypárt és a nemzeti ellenzék harca. A küzdelem középpontjában a kiegyezés állt, mellyel a vele szemben fellépő ellenzék (bár a 48-as eszmék bajnokának vallotta magát) az igazi demokratikus átalakulás helyett a magyar nemzeti hegemonia sovíniszta ideológiáját szegte szembe. E küzdelmekről írja Hanák Péter: „A korszak vezető rétegének tudatában a negyvennyolcas historizáló liberalizmust egyre inkább irracionális, mítikus elemek fonták körül, s ezek fokozták a realitásérzékét bénító illuzionizmust. A korszak uralkodó frazeológiájában a „haza” fogalma — amelynek reformkori haladó tartalma a hatalmi és területi birtokállomány integritásának védelmévé változott — éppúgy irracionális, mítikus elemekkel telítődött, mint a Kossuth-kultusz vagy a „magyarság” fogalom, melynek korábbi, tágkeblű, liberális értelmezését ugyancsak szűkítették a „törzskösség” a „faj” lassacskán beszívargó kritériumai.”[71]

A 48-as eszméknek az idézetből is kivilágló fokozatos eltorzulása a korábban uralmon levő, de 1905-ben teret vesztett szabadelvű (67-es) pártot is ideológiájának popularizálására készítette. A századvég szoborállításai híven tükrözik a nemzeti eszme fent vázolt torzulását, sőt irracionális vonásait is.

A millennium a szoborállítások óriási konjunktúráját és inflációját szabadította el. A mozgalom igazi indítéka nem csupán nemzeti nagyjaink elkészett ünneplése volt, hanem az ország területi integritásának, azon belül a magyar etnikai hegemoniának demonstrálása. A millenniumi szoborállítások egyik ötletadója Thaly Kálmán volt, aki a képviselőházban nyilatkozott a méltó ünneplésről, a felállítandó monumentumokról: „Megvallom, szeretnék

már olyan szobrot is, amely a magyar állameszme (kiemelés — S. K.) rendíthetetlenségét kifejezze, és annyi felé vágjon, ahány felől öfelé vágunk! (Helyeslés a szélsőbaloldalon) Méltóztatnak megérteni, mire célzok: nem akarok ellenséges indulatot kifejezni senki iránt, hanem akarom erőnk, konszolidált állami létünk kifejezését, amely megvolt teljes mértékben, és amennyiben most nincs meg teljes mértékben, adja a magyarok Istene, hogy mielőbb meglegyen. (Helyeslés a szélsőbaloldalon.) Igen üdvös volna, a honfoglalás egyes momentumait... határszéli és nemzetiségi helyeken megörökíteni...”[72]

A magyar nemzeteszme ilyen provokatív demonstrálása természetesen sértette a nemzetiségek érzéseit, akik a tendenciózus választási törvények és visszaélések következtében soha sem jutottak számárujuknak megfelelő érdekképviselőhöz. Már maga a millennium megünneplésének ideológiai éle is a nemzetiségek ellen irányult. Thaly Kálmán ez ünnepségek egyik leghangosabb ötletadója már 1885-ben például tiltakozott az ellen, hogy Szent István-napját országos ünnepé tegyék, mivel véleménye szerint nem István, hanem Árpád volt az országalapító.[73] Már 1886-ban javasolta az ország-hódítás megünneplését, majd 1890-ben előállt a hét emlékoszlop ötletével. (Szeme előtt — mint írja — a Rajna melletti niederwaldi Germania emlék és a Wallhalla lebegett...) Hét oszlop a hét vezérre kellett emlékeztetse a szemlélőket. Ötöt az ország „főkapujai mentén” — Munkácsen, Zimonyban, Dévénynél, Brassó melletti Cenk-hegyen és a nyitrai Zobor hegyen állítottak fel, kettő az ország belsejébe: Pusztaszerre és Pannónhalmára került.[74]

Thaly, a budapesti millenniumi emlék koncepciójához is hozzászólt. Azt fejtegette, hogy az emlékmű központi alakjának az „országszerző” Árpádot kell megformálni. Zala tervei ellen is felszólt — mivel a szobrász gyalogos vezéreket tervezett — mondván: „az ország-alapító fejedelmeket bakává ne tegyük”.[75] Zala hallgatott a szóra s lovas szobrot csinált.

Közbevetőleg megjegyzem, hogy Árpád és a hét vezér ábrázolása a reformkornak is kedvelt témája volt. Az ekkor készült vérszerződés ábrázolások — talán Horváth Mihály művei nyomán — a „nemesi konstitúció” eredendően „demokratikus” jellegét hangsúlyozták. Egy későbbi forrás úgy fogalmazott, hogy „fajunk az első, mely Európában alkotmányos Monarchiát alapított”.[76] Az ötvenes évek populáris grafikája jól szemlélteti az ősi konstitúció és abból kinövő „királyi ágak” összefüggését a kor szemléletében. (9. kép)

A hét vezér-ábrázolások korábban a „konstitúció” hangsúlyozták. A millenniumi emlék programjában a konstitúcióról a vezérek országfoglalására került a nagyobb hangsúly. A hét kapitány itt hét büszke lovas fejedelmeként jelenik meg, körülöttük a diadalkapuk szokásos rekvizitumai. A diadalkapuk koszorúzó Viktóriája Gábor arkangyallá változva hordozza a győzelmi jelet, a magyar koronát, a háttérben az elmaradhatatlan diadalkocsik. A királyok galériája csupán kórus az ország-foglaló hősök magasztos csoportja mögött...

Mindezt az emlékmű formája is nyomatékosan aláhúzza. Az alaprajzi forma — a korszakban sok helyütt, Berlinben, Bécsben, Pétervárott, Milánóban megvalósított „Kaiserforum” típusát követi, azt a formulát, mely Európa-szerte az állami ritusok színteréül készült, kifejezve az államok hivatalos ideológiáját is.[77] A budapesti millenniumi emlék íves kolonnádjával, a hozzá csatlakozó múzeumokkal és fókuszában a nemzeti ideológia projektumaival, legközelebbi variációja a Bécsben hasonló formában kialakított császári fórumnak, a „Heldenplatz”-nak.[78]

A „Kaiserforum” típusának alkalmazása a létében korántsem teljesen szuverén magyar állam ideológiájának kifejezésére kétségtelenül kifejezi a vezető rétegek nemzettudatának irracionális vonásait, nemkülönben hatalmi törekvéseit.

A millennium kapcsán az országhódítás mozzanatait megörökítő — Thaly ötlete nyomán felállított — monumentumok is hasonló szemlélet szülöttei voltak. A magyar



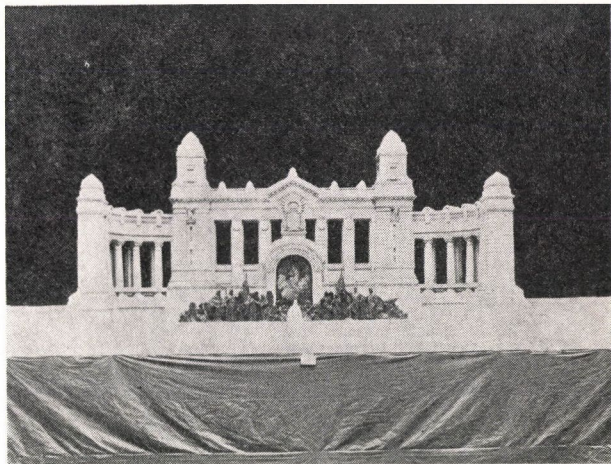
9. Ismeretlen rajzoló: A magyar királyok származási fája, 1850 körül. Színezett rézmetszet. Magántulajdon

faj fensőbbiségét demonstráló emlékművek fokozták a nemzetiségi feszültségeket; már 1896-ban merényletet követtek el a Brassó melletti Cenk-hegyen felállított Árpád-emlék ellen.[79]

A millennium során felállított köztéri szobrok jelentős része a közélet szokásos szólamaait használja fel. A korszak kedvelt retorikai fordulatai „Nagymagyarországról” vagy „Mátyás birodalmának újjászülésétéről” nyomot hagytak az emlékművek tematikájában is. Hamarosan köztérre került Mátyás szobra is Kolozsvárott. (Fadrusz János alkotása.) A nagymagyar birodalmi lét történeti rekvizitumai tűnnek fel az emlékműveken, melyek korhűek, bár különböző korszakokat idéznek. Így például az aradi vértanúk emlékművének főalakja Hungária, Mátyás fekete seregének sisakját és pajzsát viseli, baljában Szent István kardja, vállán Árpád párdubőrös kacagánya... (Zala György műve, 1889).

A Monarchia két részének fokozatos politikai eltávolodásával az uralkodó osztályok — sőt maga a király is — egyre nagyobb igyekezetet tanúsítottak az egység külső demonstrálására. Ferenc József 1897-ben tíz szobrot ajándékozott a fővárosnak. A szoborállításokkal az volt a célja — mint az Bánffy Dezsőhöz írt leiratából kiviláglik —, hogy a nemzeti életben kitűnt, a nemzet és a kereszténység nemesi és egyházi bajnokai álljanak példaképpen köztereinken.[81] Az ábrázoltak névsora szoros hasonlóságot mutat a már korábban jellemzett „Gesamtmonarchie” hőskultuszában szereplőkével: Szent Gellért, Pázmány Péter, Bocskay István, Bethlen Gábor, Hunyadi János, Zrínyi Miklós, Pálffy János, Anonymus, Werbőczy és Tinódi Sebestyén.

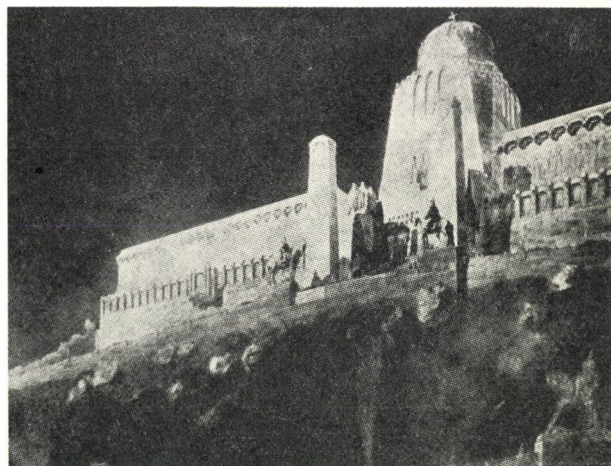
A király által ajándékozott szobrok rögtön a századelőn foglalták el kijelölt helyüket. A magyar fő- és köznemesség lojális rétegei sem adták alább. A millennium kapcsán a pozsonyi koronázó domb helyén rögtön felállították Fadrusz János Mária Terézia szobrát. Talapzatába Thaly Kálmán lojalitástól áthatott emléksorait helyezték el. Különös változása volt ez a magát a „fejedelem írdeákjának” valló, a Rákóczi-kultusz elterjeszté-



10. Második Erzsébet királyné emlékműpályázat. Fadrusz, Korb és Giergl pályaműve, 1903

sében korábban olyannyira buzgólkodó történésznek! Thaly történeti felfogása párhuzamosan futott a magyar középnemesség útján járó dzsenty-tömegek ideológiai változásaival. Történetírói népszerűsége hozzájárult a nemesi-kuruckodó, de lényegében lojális ideák széles körű popularizálódásához. Az egyházi szövegek patoszával fogalmazott hitvallása a történelem feladatáról mintegy megindokolja a historiai monumentumok terén kifejtett buzgóságát is: „A história a mi erős várunk” — írja — „az oltalmazza jogaink gyökerét: — melyet ha valaha idegen erkölcsöket fölvéve, lerontani, megtagadni nem atallunk: többé a négy folyam völgyén nemzetül és magyarokul e zagyva nép közt meg nem maradhatunk...”[82]

A szabadelvű párt eszméinek utolsó erőpróbája az Erzsébet királyné emlékműpályázat volt. A hatszor meghirdetett pályázat során megszületett monstre-tervek némelyike megvalósulás esetén elfoglalta volna a várhegy jelentős részét.[83] Az Erzsébet-emlékműtervek többsége a monarchikus és polgári emlékművek sajátos ötvözete. A tervek legtöbbször Erzsébet maga „egyszerű” polgárasszonyként jelenik meg, a köréje felvonultatott építészeti együttes — a királyságra történő szimbolikus utalásokkal — mégis a monarchikus emlékművek sajátos változatává avatják e műveket. Számtalan változatban láthatjuk a magyar koronát, mint stilizált kupolát Erzsébet feje fölött vagy pilaszterek, oszlopok záródíszeként. Van olyan terv, melyen egyetlen felirat áll: 1867. E mű-



11. A Gellérthegyre tervezett Pantheon. Medgyaszay István terve, 1908

veken Erzsébet a kiegyezés perszonifikációja. E szerepe talán a tudatosan terjesztett legendának köszönhetően alakult ki, mely szerint a kiegyezés nagyrészt az ő támogatásával jött volna létre.[84] Halála után a szentekéhez hasonló kultusz bontakozott ki alakja körül.[85] Ilyesféle karizmatikus szerepben állítja eléink Padrusz, Korb és Giergl pályaterve is: a monumentum középpontjában ábrázolt Patrona Hungariae és a talapzaton ábrázolt „nép” között áll Erzsébet, mint közbenjáró ég és föld között.[86] (10. kép.)

A 67-es párt szemléletét nemcsak az Erzsébet-élműpályázat során készült művek tükrözik. Ebben a szelvényben készült néhány, a Gellérthegyre szánt Nemzeti Pantheon-terv is.[87] A fantasztikus építményeket elválasztja egymástól a választott stílus vagy külső forma, a tartalom azonban hasonló: újra és újra feltűnik a magyar „szent korona” hansúlyos, emblematis jele. A korona legképtelenebb alkalmazását Medgyaszay István 1908-ban publikált Nemzeti Pantheonján figyelhetjük meg: Gellérthegyen magasodó gigantikus torony tetején óriási kupolává duzzad, előtte obeliszk, öt álló huszár szobraival.[88] (11. kép)

A szavakban 48-as vívmányokat zászlóra tűző konzervatív gentry ellenzék nem kívánt demokratikus változásokat. Az általános titkos szavazójog bevezetése a túlsúlyban levő nemzetiségek térfoglalását jelentette volna. Nagy többségük ezért a dualizmus fenntartását,

azonbelül azonban fokozottabb függetlenséget és magyar uralmi szupremáciát követelt.

Ez az ideológia táplálta a század 90-es éveiben oly sok erőt mozgósító Szabadság-élmű állításokat is. 1891-ben Budapest város törvényhatósága pályázatot hirdetett egy Szabadság emlékműre.[89] A beérkezett pályaművek közül Zala és Schickedanz díjazott alkotását is a fent vázolt ellentmondásos „ellenzéki” eszmények hatják át. Csúcsán a felvilágosodás szárnyas génusza támaszkodik az erő oroszán-alakjára. (Ez utóbbi eltapossa az önkény és ármány kígyóit.) Alatta, a talapzat főhelyén két nemes (egy köz- és egy főnemes) áll, amint felszabadítja hálálkodó jobbágyait. Jobbra és balra a sajtó- és vallásszabadságot jelképező csoportok. A nézőhöz legközelebb Klio, a történetírás múzsája ül, kezében két tábla: Alkotmányért—Hazáért és 1848—1849—1867 felírásokkal. ... De nem volt más kicsengése Strobl Alajos-tervének sem, melynek felirata: 1848, a királyért a hazáért.[90]

A szabadság-szobor-pályázat megismétlése után egyre hangsúlyosabb retorikájú alkotások születtek. Nemcsak a szobrászat helyzetét, de a politikai küzdelmek kiéleződését is szimbolizálhatja Szamovolszky Ödön és Gách István nyertes pályaműve. (1907) (12. kép) Az általuk tervezett monumentum tetején „Hadúr” komor alakja áll, alatta az élmű tömbjéből a szemlélő felé rohanó hatalmas biga gázol az elesettek holttestén át, jobbra és



12. Szamovolszky és Gách: Szabadság-élmű terv, 1907

balra arctalan néptömegek élén Kossuth és Petőfi emelik magasba a nemzeti zászlót.[91] Szamovolszky tervének középső csoportja a háború kiméretlenül rohanó harci szekérével — szinte szó szerint veszi át Rudolf Maisonnak a müncheni „Friedensdenkmal”-hoz készített tervét (1896), de ott a főcsoport dinamikáját némileg enyhíti a béke géniuszának lebegő alakja.[92] Szamovolszky terve ennél komorabb: a magyar szabadságot a „Hadúr” alakja szimbolizálja! Tervét — mint a legmegfelelőbbet — a kormány megvásárolta, felállítására azonban nem került sor, legfőképpen azért, mert a szobrászt magát is — nemkülönben a nagymagyarországi ábrándokat — maga alá temette a Hadúr valóban elvadult harci szekere: az első világháború.

Az 1894 után gombamód elszaporodott Kossuth-szobrok áradatának is a függetlenségi pártszólamok voltak „ihletői”. Ezek történetét részletesen elemzi Vayer Lajos e témában írt úttörő tanulmánya.[93] Mindenesetre a korszak kórképére jellemző, hogy a pesti Kossuth-szobor tervezésének egy periódusában a Szabadság- és Kossuth-szobor egyesítésére születtek tervek. Az így egyesített mű — a Szabadság-szobrok fentiekben jellemzett ideológiáját figyelembe véve — vajmi messze távolodott volna el Kossuth valódi eszméitől, a demokratikus szabadság-gondolattól.

A jórészt tervekben maradt szabadság- és a számtalan példányban kivitelezett Kossuth-emlékművek kimondott céljaik szerint a nemzeti demokratikus emlékművek magyar változataként foghatók fel. Első pillanatra szembetűnő, hogy nem a király vagy hadvezérei, hanem a nép nagy vállalkozásai, közös tettei jelenítik meg a nemzeteszmenyt. A nemzeti demokratikus tartalom azonban sok helyütt csorbult, a szoborállítások körülményei — és sokszor a művek maguk is — leleplezik a „demokratikus” szólamokat. Azt lehet mondani, hogy a Kossuth- és szabadság-szobrok a valódi demokratikus átalakulás híján, sőt azok helyett készültek, mintegy a társadalmi problémák, a megoldatlan nemzeti kérdések és feszültségek feloldásául.

A hetvenes évektől az első világháborúig eddig soha sem látott gazdagságban születtek emlékművek. Ezek nagyobb része historizáló emlékmű volt. A nemzeti emlékművek historizáló jellege fontos sajátossága a magyar emlékműnek. Az emlékműállítások hátterében az uralkodó osztályok különféle rétegei álltak. Ezek szemlélete — bár éles hatalmi harcot vívtak egymással — nem tért el lényeges kérdésekben egymástól. Az Erzsébet-, Szabadság-, Vörösmarty-, Kossuth-szobrok szimbolikus eszköztára, sőt formavilága talán ezért is oly hasonló egymáshoz: a nemzeti identitás lényegi hasonlósága a formák hasonlóságát is eredményezte.

Magyar kálvária, magyar feltámadás?

A magyar uralkodó osztályok ragaszkodása a historizáló jogaikhoz, az ezek nevében indított küzdelem, s annak széleskörben terjesztett és nagyjából sikerrel popularizált demagógiája az első világháborús emlékművekről is leolvasható. Trianon tragikumára a nemzet minden rétegét súlyosan érintette, a kialakult drámai valóság élesen szembenállt az emlékműveken is megfogalmazódó nagy magyar álmokkal. A nép óriási háborús veszteségeit az ország megcsönkítésével bekövetkező emberi tragédiák csak fokozták.

A háború után újabb emlékéllítási hullám bontakozott ki. Kisebb községek és városok is rendeltek monumentumokat, ilyenek állítását a kormányzat is támogatta. Közel kétezer hősi emlék épült, melyből ötszáz a szobrászati alkotás. Ha meggondoljuk, hogy hány falu vagy kisváros lakója ismerte meg e művekből a világi szobrászattól, nem térhetünk ki előle, hogy szemügyre vegyük e művek széles körű hatását.

A világháborús emlékművek a régi tradíciók fundamentumára épültek. Egyenként és önmagukban talán nem érdemlik meg a mérlegelő elemzést, összességükben mégis a magyar emlékművek történetének egy korszakát képviselik. Értékük dokumentum voltukban rejlik.



13. Kisfaludy Strobl Zsigmond: Észak.
(Az elszakított országrész allegóriája.) (Lebontva)

Főként pedig nem tagadható kapcsolatuk a korábbi szoborállítási gyakorlattal.

A világháborús emlékművek hősei jórészt névtelen katonák. Ilyen értelemben akár demokratikus tartalmúak is lehetnének. Többnyire mégsem azok.

A világháborús emlékeken ábrázolt katonák — hősök — nem csupán és egyszerűen háborús halottak. Az emlékművek jelentős hányadán tovább küzdenek, nemegyszer a revans pózába meredten. Másutt Krisztus keblére borulva vagy ősmagyar vitézek párjaként tűnnek fel, mintegy a magyar Elyzium lakóiként. (Törökszentmiklós, Püspökladány, Kaba, Gyulavári, Pásztó, Kapuvár stb.). Az emlékművek motívumai között igen sok, korábban szakrális töltésű formula is felbukkan. Befejezésül ezekről kell néhány szót ejtenünk.

Már a világháború második évében készültek olyan emlékek, melyek a névtelen hősök apoteozisát ábrázolták. Pályázat készült háborús emléklapokra is, melyeken az elesett nevét utólag kellett kitölteni: mintegy „bianco” apoteozis egy-egy ilyen emléklap. Az ábrázolások között feltűnik a magyar Elyzium: például Dankó Ödön 1916-ban publikált emléklap-tervén. Reneszánsz előképeket idéző katalfalkon fekszik a névtelen katona, feje körül a szentség sugárlórája. Fölötte, mintegy álomban, szent lovagkirályok és kuruc vitézek árnai suhannak el. A katalfalk oldalán hely van kihagyva az emléklap kitöltésére, a név felírására. Alul nyomtatott szöveg: „Minden hős helyébe új Árpádok, Attilák jönnek, új hősi nemzedékek nőnek.”[94]

A hős halálát ábrázoló világháborús emlékműveken nem kerítették a hősök feje köré dicsfényt. „Szent” halálukat a kompozíció maga sugallja. Az emlékek egy részén (Ócsa, Zirc, Országos Kaszinó hősi emléke, budapesti Névtelen Hősök emléke stb.) Hungária nyújtja a dicsőség koszorúját az elesett hősnek, másutt ölben tartja a horizontális piéták tradíciója szerint. Hungária fején a magyar szent korona, jelölül annak, hogy a hős „Nagy-magyarorszáért” áldozta életét.



14. Madarász Viktor: Feltámadás. (A feltámadó Petőfi), 1913. Magántulajdon

A nemzeti piéta 1850 körül megfogalmazott formulája tűnik fel ismét, transzponálva a névtelen hős halálára. A korábban neves hősök, II. Lajos, Hunyadi László vagy Petőfi kapcsán megfogalmazott piéta-formula immár semélytelen.

A Trianon utáni „magyar kálvária” gondolata romantikából öröklődött, de igencsak megkésett formában az irredenta emlékek sokaságán jelenik meg. Popularitása miatt itt csak egyet, a trianoni Magyarország keresztjére feszített Hungariát mutatjuk be.[95] (13. kép) E gondolat kör legsajátosabb emléke Alpár Ignác és Herceg Ferenc terve a Gellérthegyén létesítendő „Magyar Kálváriá”-hoz. E terv szerint a „nemzeti keresztút” egyes stációit egy-egy, az elszakított országrészek jellegzetes építészeti stílusában felépített kápolna jelképezte volna...[96]

A nemzeti piéta vagy kálvária-gondolat nemcsak bizarr magyar specialitás. Gondolati-képi analógiáit megtalálhatjuk a lengyel romantikus irodalomban, például Miczkiewicz „Ősök” című művében is. A kálvária-metaphorát kutatva hangsúlyozták irodalomtörténészek, hogy „a romantikus történetfilozófiában kétféle nemzet-halált különböztetnek meg: a politikait és a történelmit. Az utóbbi a nemzet előregedésekor, erőinek elapadásakor következik be, ebből nincs feltámadás, míg a politikai halál bizonyíthat tetszhalálnak is. Lengyelország természetesen csupán politikai értelemben halott, aminek külső jele az állam megszűnése, de maga a nemzet, a haza él tovább, s ez biztosítéka majdani krisztusi feltámadásának.”[97]

A századelőn nálunk is születtek feltámadást megjelenítő, arra utaló kompozíciók, követve az irodalom és a

közélet hasonló retorikus fordulatait. Mi csak egyet ragadunk ki Hermann Ottó Kossuth temetésén elmondott beszédéből: „Te monddá, hogy ha majd eltemetnek, akkor feltámadok síromból és akkor a Kossuth név nagyobb lesz, mint volt valaha ... Temessenek a Cheopsz romjai alá: döntsék sírodra az Ázsia egetostromló hegységeit, mind hiába: Te fel fogsz támadni!...”[98]

Csoda-e ezek után, hogy Strobl tervekét készített Kossuth mauzóleumához a feltámadó Kossuth alakjával?[99]

A hősök feltámadásának efféle, a romantikából eredő retorikus fordulata nem elszigetelt jelenség. Már a nyolcvanas években felbukkannak ezt megjelenítő ábrázolások is, hogy csak Pálffy Daun Lipót „Petőfi ébredése” című emléklapját,[100] vagy Madarász Viktornak fehér lovon ülő, sírjából kiugró Petőfijét említsük.[101] (14. kép.)

A feltámadás-metaphora azonban nemcsak magukra a hősökre, hanem elsősorban a nemzetre vonatkozott, mint az Kossuth Lajos emlékiratainak előszavából is kilálgat. Az ország címerére alkotott képi metaforája a fentebb kifejtett liberális messianizmus szülötte: „... ha a hármas hegy — írja 1879-ben — országunk címerében mártírok vérével áztatott Golgothává lett is 49-ben, mint volt már többször ezelőtt: a kereszt, mely e Golgothán emelkedik, most sem sír fejfája, hanem a feltámadás jelvénye...”

Ezt a gyakorta emlegetett metaforát, mely szerint Arad a „nemzet Golgotája” volt, 1918 után Trianonra vonatkoztatták. E gondolati-képi közhelyet populáris grafikák roppant tömege — köztük levelezőlapok — tették a legszélesebb körben ismertté: a „magyar kálvária” Trianonra vonatkoztatott képe mélyen beépült a két világháború között élő generációk nemzet-tudatába.

A századfordulón, majd a két világháború között felállított nemzeti emlékművek jelentős részét terhelik efféle irracionális elemek. Az uralkodó rétegek nem tudtak igazán szembenézni a történelem által felvetett problémákkal: a társadalmi feszültségekkel, a nemzeti, nemzeti-ségi, nemzetközi kérdésekkel. A józan politikai cselekvés helyett az irracionalitás világába utalták a megoldást: a nemzet kálváriájára csodaszerűen bekövetkező feltámadás reményét sugallva és a magyar nemzeti nagylét utópiáját szuggerálva önmaguknak és a tömegeknek egyaránt.

Összefoglalva

Az emlékműveken feltűnő egyes kompozíciók, ikonográfiai elemek értelmezéséhez az emlékmű felállításának körülményeinek, a mögötte álló csoportok ideológiájának ismerete nélkülözhetetlenül szükséges. Különösen Közép-Kelet-Európában, amelyet az ideológiák konzervativizmusa és egymásra torlódása jellemez.

Tiszta típusokkal éppen ezért ritkábban találkozhatunk, a dinasztikus emlékművek polgári színezetűek, a polgári emlékművek hősei többnyire nemesek és a demokratikus jellegű emlékművek a monarchikus és nemesi hagyomány számos elemét használják fel.

A magyar emlékműállítási gyakorlatból leszűrhető, hogy 1870 körül a „kultur-nemzet” koncepciója a meghatározó. A felállított emlékművekben tükröződő nemzet-tudat ez időpontig a kultúr-nemzet eszméjének alapján állt, majd ez időpont után fokozatosan egy sajátos állam-nemzet koncepció kialakulását és demonstrálását figyelhetjük meg.

A tartalmi problémák, a nemzettudat problematikus jelenségei az emlékművek külső formáira is visszahatottak: gondolatilag „túlterhelt” emlékművek születtek. A kérdés, hogy a történelem válságos periódusait, a kiteljesetlen nemzeti lét problémáit, az ország jelentős megcsönkulását e holt kövekbe rejtett „nemzeti álmok” mennyiben segítették elviselni, vagy éppen hátráltatták a józan számvetést?

Sinkó Katalin

- 1 Németh L.: A historizmus szobrászata. A Magyarországi művészet története. 6. kötet. Magyar művészet 1890–1919. Budapest, 1981 52–53, 206–212
- 2 T. Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. Historische Zeitschrift. München. Bd. 206. Heft 3. 1968 529–533
- 3 Fülöp L.: Az Erzsébet szobor pályázata. Huszadik Század. 1916. 56
- 4 L. 2 sz. jegyzetben i. m. 529–568
- 5 N. Pevsner: A History of Building Types. London. 1976; H. E. Mitting und V. Plagemann: Denkmäler im 19. Jahrhundert. München. 1972
- 6 A. Neumeyer: Monuments to „Genius” in German Classicism Journal of the Warburg Institute. II. London. 1938–39. 159–163
- 7 T. Nipperdey i. m. 546
- 8 H. Gentz: Luther emléktérkép 1804. Pevsner i. m. 1.7
- 9 T. Nipperdey i. m. 556
- 10 T. Nipperdey i. m. 551 L. Röhrich: Denkmalerzählungen. Enzyklopädie des Märchens. Berlin–New York, 1979–1981, Bd. 3. 421–427
- 11 Johann Schilling alkotása 1876; L. Hevesi: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig. I–II. 1903. 161.
- 12 Az osztrák császárszobrok polgáriasság jellegéről: J. v. Schlosser: Vom modernen Denkmalkultus Vorträge Bibliothek Warburg. 1926–1927. Leipzig, 1930 1–21 T. Nipperdey: Zur Denkmalggeschichte in Deutschland. H. E. Mitting und V. Plagemann: Denkmäler im 19. Jahrhundert. München. 1972 18–19.
- 13 R. Schock: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München. 1975. 118–120
- 14 R. v. Eitelberger: Eine österreichische Geschichtsgalerie. Gesammelte Kunsthistorische Schriften. I–II. Wien. 1879 I 71–72
- 15 A. Lhotsky: Die Baugeschichte der Museen und neuen Burg. Wien. 1941. 179. A program 1893-ban készült.
- 16 Jászai O.: A Habsburg-Monarchia felbomlása. Bp. 1983. 262–265
- 17 Liber E.: Budapest szobrai és emléktáblái. Bp. é. n. 41
- 18 Liber i. m. 154–158
- 19 Liber i. m. 81
- 20 Az ötlet Neiszidler Károly országgyűlési képviselőtől származott. A pozsonyi koronázó domb helyére állították fel. Borovszky: Magyarország vármegyéi és városai. Pozsony. é. n. (1896) 159–160
- 21 Liber i. m. 287–291
- 22 Hasonló volt a helyzet Prágában is. Lásd a 14. sz. jegyzetben i. m.
- 23 Galavics G.: A Rákóczi szabadságharc és az egykorú képzőművészet. Rákóczi tanulmányok. Bp. 1980. 482–487 V. kötet. 3–4. sz. 1973. 497–508
- 24 Hazai és külföldi Tudósítások. 1809. 256
- 25 Az önmagukat feláldozó nemesek közül csak Zrínyi Miklós, Dobozy Mihály, Dező vitéz vagy Dugovics Titusz nevét említették.
- 26 Kosáry D.: Művelődés a 18. századi Magyarországon. Bp. 1983. 275–283
- 27 Így például felszólították a magyarokat, hogy emeljenek emlékoszlopot Laudonnak, noha az német volt. „Trenk emlékeztető jele és halotti beszédje a mi kedves Loudonunknak . . . sirja felett.” Pesten és Budán. 1790
- 28 Kunczer Gy.: Hormayr és az egykorú magyar irodalom. Pécs. 1929; A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig. Bp. 1965. 203
- 29 Wien. 1807
- 30 Wien. 1807–1814
- 31 Kölesy Vincze K.: Nemzeti Plutarkus vagy a Magyarország s vele egyesült Tartományok Nevezetes Férfiainak Életrajzai. Pesten. 1815
- 32 1713-ban. Képe megjelent Borovszky S.: Magyarország vármegyéi és városai. Bars vármegye. é. n. (1896) 365
- 33 Tésai Foglár I.: Magyar Hősök Emléke Bars vármegyében. Pest. 1842. Képe: Borovszky S.: Magyarország vármegyéi és városai. Bars vármegye. é. n. (1896) 358. Az adatra Buzási Enikő hívta fel figyelmemet.
- 34 A Magyar Lovasság Oszlopa c. mű történetét tárgyalja: D. Szemző P.: A magyar folyóirat illusztráció kezdetei. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. Bp. 1954. 121–125. 27 kép. Caspar Sambach-Quirin Mark műve; – A Zempléni Vitézek Oszlopának tervrajza – Kazinczy kezeműve – a sátoraljuhelyi levéltárban van. Képét Högye I.: Kazinczy zempléni közszolgálati című publikációja alapján közöljük. Kazinczy Abaújban és Zemplénben. Zempléni Füzetek. 1978. A tervező személyének ismerete hamar elhomályosult és a mű inkább csak a Hébe metszete révén (Perger Zsigmond rajza, Kovács József metszete) volt ismert. Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus. 1980. 238. kat. sz.; – Csathai E.: Kazinczy és a képzőművészetek. Bp. 1983. 48–49.
- 35 Csernaki és Tárköi gr. Dessewffy József és Kazinczy Kazinczy Ferenc táblabíráknak vélemények a tek. Zempléni várm. rendeihez a Győrnei MDCCCIX jún. XIV. elestett vitézeknek állítandó emlék dolgában. Sárospatak. 1811. 6; Kazinczy itt az emlékmű mintáját is közli: „Landonnak Mesterségek Évkönyvei. II. kötet első füzet. XXIII tábla.” E művet eddig nem sikerült felkutatni. Szerzője azonos lehet Charles Paul Landon (1760–1826) metsző és művészeti íróval. Az emlékmű típusa a századelőn igen elterjedt lehetett. Egszen hasonló a zemplénihez Johann August Arens-nek Johann Georg Büsch emlékére készített emlékoszlópa Hamburgban, 1802 Képe: Denkmäler in 19. Jahrhundert. München. 1972. 313
- 36 Kovalovszky M.: Emlékműszobrászat. Művészet Magyarországon. 1830–1870. Katalógus. 1981. 37–46. Szintén ő: A képzeletbeli emlékmű. Művészettörténeti Értesítő 1982
- 37 Kovalovszky M.: Emlékműszobrászat. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus. 1981 37–46
- 38 Kovalovszky M.: A képzeletbeli emlékmű. Művészettörténeti Értesítő 1982. 41
- 39 Cifka P.: Ferenczy István. Bp. 1969; Kovalovszky M.: Emlékműszobrászat. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus. 1981. 41
- 40 Programja: Felszólítás egy nemzeti szoborcarnak alapítása ügyében. Életképek. 1846. II. félév. 37–41. A szoborcarnok egyet a Nemzeti Múzeumban kívánta és szobrokat felállítani és nem köztéren. A felhívás aláírói: Döbrentei Gábor, Frankenburg Adolf, Hoicsy Sándor, Ney Ferenc; Soós Gy.: Magyar történelmi kisplasztika a 19. században. Művészettörténeti Értesítő 1954. 92–94 Pusztai L. A korszak szobrászata. Művészet Magyarországon 1830–1870 Katalógus. 1981 31–36
- 41 A harmincas évek végétől újra és újra szerepel e téma: Kiss Bálint, 1838; Schmidt József, 1839; Weber Henrik, 1844; Szelemér Mihály, 1859
- 42 A hős nalála „kerettémáról”: J. Bialostocki: A kerettéma és az archetipikus képek. Régi és új a művészettörténetben. Bp. 1982. 167–175
- 43 Füger képe 1784-ben készült és Poussin hasonló témájú alkotását követi. A típus fejlődését mutatta be: Ia „Mort de Germanicus” de Poussin de Musée de Minneapolis. Catalogue redigé par Pierre Rosenberg en collaboration avec Nathalie Butor. Édition des Musées Nationaux. Paris. 1973
- 44 W. Brückner: Bildnis und Brauch. Berlin 1966. 126–160; Galavics G.: A Zrínyi kirohanása téma története. Művészet Magyarországon. 1830–1870. Katalógus. 1981. 61–65
- 45 A birodalmi szoborállításokról: A. Hofmann: Geschichte des Denkmals. Stuttgart. 1906. 259–260; A Hentzi-emlékmű körüli botrányról Tarr L.: A délibábok országa. Bp. 1976 40–41
- 46 A Wetzdorfban levő mausoleumról: bővebben F. Hennings: Fast Hundert Jahre Wien. Wien. 1967. 57–58; R. Feuchtmüller: Kunst in Österreich von frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. I–II. Wien. Hannover–Basel. 1972. 186
- 47 J. C. Allmayer-Beck: Das Heeresgeschichtliche Museum. Wien. Die Representationsräume. Salzburg. 1981. 23–25
- 48 Karl Peckary (1848–1896) műve, 1872
- 49 báró Vay Miklós (1828–1886) műve, 1865
- 50 Johann Preleuthner (1807–1897) műve, 1869
- 51 Engel József (1815–1901) műve, 1866
- 52 Szűcs J.: A nemzet historikuma és a történelem nemzeti látószöge. Nemzet és történelem. Bp. 1974. 258–260. 7. sz. jegyzet
- 53 Barta I.: A magyar polgári reformmozgalom kezdeti szakaszának problémái. Klny. A Történelmi Szemle 1963/3–4. számából. 1964. 319–330
- 54 A liberalizmus történelemfelfogásának elterjedéséről: Biró S.: Történelemtanításunk a 19. század első felében a korabeli tankönyvkiadás tükrében. Bp. 1960. 209–260.
- 55 A szabadság „fejlődésének” történeti képét elsőként a „Párhuzam és Európába költöző magyar nemzet és az akkori Európa polgári és erkölcsi műveltsége között” című művében fejti ki. Az 1826-ban akadémiai pályázatra készült mű csak 1847-ben jelent meg, szemlélete azonban az 1841-ben kiadott tankönyvén és újságpublikációin keresztül már hamarabb publikussá vált. Fenyő I.: Haza és tudomány. A hazai reformkori liberalizmus történetéből. Bp. 1969. 49
- 56 E történelemfelfogás kialakulására nézzük: Fenyő I.: Haza és tudomány. A hazai reformkori liberalizmus történetéből. Bp. 1968
- 57 Keserű K.: Orlai. Budapest 1983.
- 58 Székely Z.: Madarász Viktor. Bp. 1954. 5. kép
- 59 Így például Kleinfeller Károly: Görgey álma című lapján és Ferenczy István: Láncravert Hungária című viaszszoborművén. Művészet Magyarországon. 1830–1870. Katalógus. 191 és 82. kat. sz.
- 60 Révész I.: Lamennais és a magyarok. Klny. A Magyar Tudományos Akadémia Társadalomtudományi Osztályának Közleményeiből. 1954. Révész műve részletesen tárgyalja a „szabadság-vallás” francia forrásait és hazai elterjedését. A Társalkodási Egyeterről: Fenyő I.: Egy reformkori polihisztor. Pulszky Ferenc indulása. Haza és tudomány. Bp. 1968. 57–61; Ormós Zs.: Szabadelvű levelek vagy demokrat lapdacskok arisztokrat görce ellen. Bukarest. 1976. 21–26
- 61 Révész i. m. 79–82
- 62 Idézi Ferenczy Z.: Petőfi történeti felfogása. Budapesti Szemle. 1923. 187
- 63 Székely Z.: Madarász Viktor. Bp. 1954. 28 és 29. kép
- 64 Sz. B.: A haldokló honvéd. (Izsó Miklós szoborműve) Vasárnapi Újság. 1870 jan. 2 1–2

- 65 gr Széchenyi I.: Üdvölköde. Pesten. 1843
 66 Széchenyi i. m. 133–134
 67 Széchenyi i. m. 13–15
 68 Budapest 1880
 69 Az „államnemzet” és a „kultúrnemzet” kategóriáit lásd: Szűcs J.: A nemzet historikuma és a történelemszemlélet nemzeti látószöge. Bp. 1974. 30–35
 70 Tarr L.: A délibábok országa. Bp. 1976 279
 71 Hanák P.: Magyarország a Monarchiában. Bp. 1975. 392–398 és 412–413
 72 Az ezredév. Magyar Tallózó. Bp. 1979. 14–15
 73 R. Várkonyi A.: Thaly Kálmán és történetírása. Bp. 1961. 253
 74 Thaly K.: Az ezredévi országos hét emlékoszlop története. Pozsony. 1898. 7–13. A helyek kiválasztásában is irracionális, sovén szempontok vezették. Így például azért esett a nyitrai Zóbor helyre a választása, mert a hagyomány szerint annak szikláin akasztották fel a honfoglaló magyarok a tótok „hítségét” fejedelmét. Hasonló mozzanatok figyelhetők meg majd minden helyen.
 75 Thaly i. m. 17
 76 Árpád emléke. Pest. 1868. 3
 77 U. Westfeling: Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert. München. 1977
 78 A terv első ötlete G. Sempertől származott, majd többszörös módosításon ment keresztül a század végéig. A. Lhotsky: Die Bauschichte der Museen und der neuen Burg. Wien. 1941.
 79 Az ezredév. Magyar Tallózó. Bp. 1979. 172
 80 L. 71. sz. jegyzet 395
 81 Liber i. m. 223–225
 82 L. 73. sz. jegyzet 124
 83 Magyar művészet 1890–1919. A magyarországi művészet története. 6. kötet. Bp. 1981. 140
 84 Elisabeth Kaiserin von Österreich und Königin von Ungarn. 1837–1898. Ausstellung in Schloss Ebelsberg. 1983. 180–189
 85 Az emlékeztetőre megjelent művek retorikus fordulatai valósággal testet öltenek a pályázat tervein. Így ír például Káldy Gyula operaházi igazgató: „A keresztény vallásnak egy szent Erzsébetje van, de a magyar kettőt imád...” Gábel Gy.: Erzsébet emlékének. Bp. 1915
 86 Repr.: Művészet. 1903. 247
 87 H.: Magyar Pantheon. Vasárnapi Újság. 1891. 439
 88 Repr.: Magyar Iparművészet. 1908. 169
 89 Lyka K.: Szobrászatunk a századfordulón. Bp. 1983: Magyar művészet 1890–1919. A magyarországi művészet története. 6. kötet. Bp. 1981. 139–141
 90 Kovács D.: A szabadságharc szobra. Vasárnapi Újság. 1891. 165–167
 91 Éber L.: Szabadságharcunk emléke. Magyar Iparművészet. 1907. 241. kép.
 92 S. Holstein: Allegorische Darstellungen des Krieges. 1870–1918. München. 1976. 101. kép
 93 Vayer L.: A Kossuth kultusz a magyar művészetben. A Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. 1952. Bp. 1953. 7–23; Új kiadása Ádámffy J.: A világ Kossuth szobrai. Bp. 1979
 94 Magyar Iparművészet. 1916. 166
 95 L. 17. sz. jegyzetben i. m. 310–312. Az elszakított északi ország részt jelképező szobor tárgya: a keresztrefeszített Hungáriához tót legény simul, mellyel nemzete ragaszkodását fejezi ki az anyaországhoz. Hasonló keresztrefeszített Hungária tűnik fel Márton Ferencnek Rothermere emléklapján, mely annyira népszerű lett, hogy a Képzőművészeti Társulat katalógusának címlapképévé választották. A vallásos színezetű nemzettudatról bővebben: Hankiss E.: Nemzetvallás. 1982 A Népművelési és Propaganda Intézet Kiadványa. Kiadás alatt.
 96 A Szent Gellérthegyen építendő Magyar Kálvária. Tervezők: Alpár Ignác és Kotál Henrik. Bp. 1926.
 97 Bojtár E.: A romantika a kelet-európai irodalmakban. Valóság. 1983. 12. 84
 98 Kossuth emlékalbum. Szerkesztette Kovács Dénes. Bp. 1910. 132
 99 E. Csorba Cs.: A Kossuth mauzóleum építéstörténete. Ars Hungarica. 1983. 1. 127–158
 100 Történeti Képcsarnok. 7220 ltsz. Szabó L.: ifjabb Pálffy-Daun Lipót teanoi herceg emlékezete. Írta egy jó barát. Bp. 1886. Az adatra Cennerné Wilhelm Gisélla hívta fel figyelmemet.
 101 Székely Z. i. m. 39. kép

DAS NATIONALDENKMAL UND DIE WANDLUNGEN IM NATIONALEN BEWUßTSEIN

Die im 19–20. Jahrhundert in Ungarn errichteten Denkmäler schließen sich organisch an die gleichzeitige europäische Denkmalbewegung an. Für den Einfluß der letzteren zeugen nicht allein die Übereinstimmungen in den formalen Lösungen und die parallel verlaufende Stilentwicklung, sondern auch die Ähnlichkeit der in den Denkmalaufstellungen zutage tretenden Ideen.

Die Thematik der Nationaldenkmäler fußt auf dem Prinzip der nationalen Identität, diese bildet ihren ideellen Kern, ihr Fundament. Im Hintergrund der verschiedenen formalen Lösungen sind die Änderungen im nationalen Bewußtsein gut erkennbar. Den Zusammenhang zwischen den Nationaldenkmälern und der nationalen Identität in der deutschen Nationaldenkmal-Bewegung hat T. Nipperdey untersucht. Seine Typologie ist auch auf das ungarische Denkmalgut anwendbar. Die Typen der dynastischen Monumente, der Ehrentempel sowie der den historisch-kulturellen bzw. den demokratischen Ideenkreis darstellenden Denkmäler sind auch in Ungarn gegeneinander abgrenzbar.

Unmittelbar mit der Dynastie — dem Haus Habsburg — zusammenhängende Denkmäler wurden wenig errichtet. Wir wissen über einige Pläne; so hätte Joseph II. in Buda, Franz Joseph in Pest eine Statue errichtet werden sollen. Sie wurden aber nicht aufgestellt. Im 19. Jahrhundert wurde lediglich die Statue des Palatins Erzherzog Joseph, eine Schöpfung des Münchener Bildhauers J. Halbig, auf einem öffentlichen Platz errichtet. Politische Schwierigkeiten standen der Aufstellung auch da hindernd im Weg und das seit 10 Jahren fertige Werk gelangte erst nach dem Österreichisch–Ungarischen Ausgleich auf seinen Platz. Um die Jahrhundertwende wurde das Maria-Theresia-Denkmal in Preßburg errichtet, danach entstanden die Pester Denkmäler Erzherzog Rudolfs und der Kaiserin-Königin Elisabeth. Für die letztere Statue — Gegenstand eines Preisausschreibens von mehreren Runden — entstanden gigantische Entwürfe. Im Hintergrund dieses Preisausschreibens zeichnet sich die loyale Ideologie der Liberalen Partei ab, die in Opposition zu den immer stärker um sich greifenden Ideen der Unabhängigkeitspartei den Ausgleich und die dynastischen Momente zu demonstrieren suchte.

Die Gestaltung des Kultes der ungarischen historischen Helden steht ebenfalls in engem Zusammenhang mit den dynastischen, bzw. den Unabhängigkeitsidealen. Seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entwickelte sich allmählich ein Gesamtreich-Patriotismus, der darauf abzielte, die geschichtlichen Überlieferungen der einzelnen „Volksstämme“ zu einem einheitlichen historischen Gesamtreich-Bewußtsein zu verschweißen. In diesem Geist gestalteten Hormayr und Mitarbeiter ihr Pantheon (Österreichischer Hutmarch, 1807), in dem österreichische, tschechische, ungarische und kroatische Helden vertreten waren. Im Anschluß daran — und gewissermaßen als Gegenwirkung — erfolgte eine Ausdehnung des ungarischen Heldenkultes. Am Anfang des 19. Jahrhunderts und vornehmlich in den vierziger Jahren entstanden zahlreiche Denkmäler und Pantheon-Pläne zu Ehren teils der erwähnten Helden des Reichs (Miklós Zrínyi, János Hunyadi, János Pálffy), andererseits von denkmalwürdigen, die ungarische kleinadlige Ideologie verkörpernden Persönlichkeiten (Werböczy, Nádasdy, Szapáry, usw.). Ein den Idealen des Reiches angepaßtes, aber spezifisch ungarisches Pantheon an der Donau wurde von Baron Alajos Mednyánszky geplant. (Er war Mitarbeiter Hormayrs in den 20er–30er Jahren.) Um die Mitte der vierziger Jahre schuf der Bildhauer Károly Alexy Entwürfe zu Denkmälern österreichischer Generäle der Türkenkriege, ungarischer Könige und Helden. Bis zu den siebziger Jahren wurde aber von den Pantheon-Projekten kein einziges verwirklicht: die tatsächlich aufgestellten Denkmäler waren Früchte eines anderen Ideenkreises — davon soll später die Rede sein.

Die Revolution und der Freiheitskrieg von 1848 unterbrachen diese parallele ideologische Entwicklung. Die gewaltsame Verbreitung des österreichischen Heldenkultes, darunter die Aufstellung eines Denkmals zu Ehren des im Kampf gegen Ungarn gefallenen Generals Hentzi in Buda (1852), wurde nicht vom erwünschten Erfolg gekrönt: infolge der zu Kräften gekommenen Unabhängigkeitsbewegung und ihrer Radikalisierung mußte die Statue nach einigen Jahrzehnten wieder entfernt werden.

Nach 1850 wurde der Heldenkult des Reichs zum

Gutteil auf das zisleithanische Gebiet zurückgedrängt, dort aber immer betonter demonstriert. So diente die in den sechziger Jahren auf die Verordnung von Franz Joseph ins Leben gerufene „Feldherrnhalle“ im Arsenal auch weiterhin als Pantheon der Helden des Gesamtreiches. Ähnlich war es im Fall der Wetzdorfer „Heldenallee“ um das Radetzky-Mausoleum.

Seit den sechziger Jahren errichtete man historische Denkmäler in immer größerer Zahl auf öffentlichen Plätzen in Ungarn. Am Jahrhundertende ging Franz Joseph selbst mit gutem Beispiel voran: er schenkte Budapest zehn Statuen. Die in ihnen verewigten Persönlichkeiten waren Ungarn, deren Wirken auch den Interessen und der Aufrechterhaltung des Reiches gedient hatte. In der ungarischen Denkmalkunst und nationalen Ideologie wurde auf die Gestalten der in den Türkenkriegen als Verteidiger der Christenheit gefallenen Helden ein besonderer Akzent gelegt. Das Topos „Bollwerk der Christenheit“ war — wie bekannt — ebenso ein Grundelement des ungarischen adligen Patriotismus, wie der nationalen polnischen, kroatischen, serbischen, rumänischen und der dynastischen, Habsburgischen Ideologie.

Nach dem Ausgleich mit Österreich trat die ungarische nationale Ideologie nun auch mit dem Anspruch auf Staatsideologie auf: die ungarische Suprematie entspringe den historischen Rechten, sie sei gleichsam eine Folgerung der „staatsgründenden“ Vergangenheit des Ungartums. Die Betonung der historischen Rechte erhielt in der nationalen Ideologie eines jeden Volkes in Mittel-Osteuropa eine große Bedeutung. Das Symbol der staatlichen Einheit der in Ungarn sesshaften Völker war die „Heilige Stephanskrone“. Eine solche akzentuierte symbolische Rolle hatte sie auf den Denkmälern ganz bis zum Ende des zweiten Weltkrieges inne.

Eine neue Station der nationalen Bewußtseinsbildung signalisierten die anlässlich des Millenniums errichteten Monumente. Die chauvinistische Ideologie der ungarischen Gentryschichten kristallisierte sich in den Árpád-Denkmalern der Tausendjahrfeier der Landnahme, vornehmlich aber in jenen, die in den Grenzstrichen, in den von Nationalitäten bewohnten Gebieten errichtet wurden. Anstelle der zusammenhaltenden, übernationalen Symbolik der „Heiligen Stephanskrone“, wurde den Sinnbildern der ungarischen hegemonistischen Idee immer prägnanter Ausdruck verliehen. Der erwähnte Prozeß stand bis zum Ende in eigentümlicher Beziehung zu den dynastischen Idealen; in den zu Ehren historischer Helden errichteten Denkmälern weitete sich die herrschende, aber durchaus nicht einheitliche Ideologie des Adels zur nationalen Ideologie.

An den bis zu den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf öffentlichen Plätzen aufgestellten Denkmälern ist dieser historisierende Gentry-Geist noch nicht wahrnehmbar: derartige Monumente waren über das Entwurfsstadium nicht hinausgekommen. Dagegen errichtete man Denkmäler den verstorbenen Helden der eigenen Zeit, denkmalwürdigen Repräsentanten der verbürgerlichenden Gesellschaft und der nationalen Kultur, hervorragenden Persönlichkeiten der ungarischen Literatur und des politischen Lebens. Aufgrund der Bürger-tugenden wollte auch István Széchenyi sein Pantheon bevölkern. In seiner 1843 veröffentlichten Schrift „Üdv-elde“ (etwa: Ehrenhain) drang er auf die Errichtung eines über Nationalitäten, Klassen und Konfessionen stehenden nationalen Pantheons. *Bis um das Jahr 1870 fußte das in den errichteten Denkmälern sich spiegelnde Nationalbewußtsein auf der Konzeption der „Kultur-Nation“, nach diesem Zeitraum auf der einer staatsnation.* In dieser Beziehung läßt sich eine gewisse Parallelität in der Kunstübung der bis 1870 ebenfalls mit den Problemen der unentfalteten staatlichen Existenz ringenden, zersplitterten Volksgruppen beobachten.

Demokratische Momente tauchten mit ziemlicher Verspätung unter den ungarischen Denkmalsideen auf. Erst in den neunziger Jahren kam es zu einem Preis-

ausschreiben für ein Mahnmal zum Gedächtnis der Revolution und des Freiheitskampfes von 1848. Im Hintergrund dieser Bewegung stand die erstarkte „48-er oder Unabhängigkeitspartei“. Diese trat als Gegner der im Ausgleich vereinbarten sog. „gemeinsamen Angelegenheiten“ des Reiches, insbesondere gegen das gemeinsame Heerwesen auf, wünschte aber weder die Trennung von Österreich noch die wahre demokratische Umgestaltung, die den Vorstoß der Nationalitäten und die Zurückdrängung der ungarischen Schichten mitteladliger Tradition zur Folge gehabt hätte. So ist es kein Wunder, daß die sich in den „Freiheits“-Denkmälern manifestierende Ideologie zahlreiche Kompromisse enthielt und dem wahren demokratischen Gehalt der 1848er Bewegung nicht restlos Ausdruck verlieh. Eine ähnliche ideologische Zwiespältigkeit begegnet uns in den nach 1894 massenweise errichteten Kossuth-Monumenten.

Nach dem I. Weltkrieg haben der Zusammenbruch der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und der Verlust Zweidrittels der ungarischen Gebiete auch die Ideologie der führenden Schichten für Jahrzehnte entscheidend bestimmt. Jede Stadt und größere Gemeinde errichtete ihr eigenes Mahnmal für die im Weltkrieg gefallenen Söhne. Diese Denkmäler sind Zeugen einer tiefen Krise im nationalen Selbstbewußtsein. Es häufen sich in gleicher Weise die früher entwickelten adligen historisierenden Ideen, die Doktrin der „heiligen ungarischen Krone“, die Unabhängigkeitsideen und die Symbole des ungarischen Rassencharakters in diesen Werken, in denen nicht selten auch der Revanche-Gedanke auftaucht. Die verwendete Symbolik und Wahl der verfügbaren formalen Mitteln zeugen von einem pathetisch übersteigerten Nationalgefühl. Oft mischen sich die Motive mit religiösen Momenten und Attitüden. Das dieser Zeit eigene Symbol ist das „nationale Golgotha“, Symbol für Trianon. Diese Nationaldenkmäler religiöser Färbung suggerierten die wunderbare „Auferstehung“ der staatlichen Existenz des historischen Ungarns. Ihre Helden sind namenlos, der Ideenkreis aber, dem sie entstammen, kann nicht als demokratisch bezeichnet werden, da sie auch Träger zahlreicher, aus der romantischen adligen Geschichtsauffassung hinübergeruteten und sie belastenden Elemente sind.

Zusammenfassend: Zur Deutung der einzelnen Kompositionen und ikonographischen Elemente, die auf den Denkmälern in Erscheinung treten, muß man die Umstände der Errichtung und die Ideologie der dahinterstehenden Gruppen kennen. Dies gilt besonders für Mittel-Osteuropa, wo der Konservatismus und die Anhäufung der Ideologien kennzeichnend sind. Die Art der ungarischen Denkmäler läßt die Schlußfolgerung zu, daß bis um 1870 die „Kultur-Nation“-Auffassung bestimmend ist. Das in den Denkmälern widerspiegelte Nationalbewußtsein wurzelt bis zu diesem Zeitpunkt in der Idee der Kultur-Nation, danach aber läßt sich die allmähliche Herausbildung und Demonstrierung einer eigen archtigen Konzeption der Staatsation beobachten.

In ihrer reinen Form kann man in Ungarn den erwähnten Typen seltener begegnen; die dynastischen Denkmäler haben bürgerliche Färbung, die Helden der bürgerlichen Denkmäler sind vorwiegend Adelige und die den namenlosen Helden des ersten Weltkrieges gesetzten Monumente verwenden manche Elemente der monarchischen und adligen Tradition.

Die inhaltlichen Probleme, die problematischen Erscheinungen des Nationalbewußtseins haben auch auf die äußere Form der Denkmäler zurückgewirkt: es entstanden gedanklich „überladene“ Werke. Es stellt sich die Frage, ob und in welchem Maße die in diese toten Steine verborgenen „nationalen Träume“ die kritischen Perioden der Geschichte, die Probleme der unentfalteten nationalen Existenz, die bedeutende Verstümmelung des Landes zu ertragen halfen, oder ob sie nicht vielmehr das „Erwachen“ erschwerten? Die Antwort auf diese Frage werden erst die weiteren Forschungen geben können.

AZ EZREDÉVES EMLÉK

SCHICKEDANZ ALBERT MILLENNIUMI EMLÉKMŰ KONCEPCIÓJÁNAK KIALAKULÁSA

Amikor 1885-ben az Országos Kiállítás megnyitásakor ünnepélyesen felavatták a nagyvárosiassá alakuló Budapest első jelentős városépítészeti alkotását, az újonnan épült Sugárutat (1885-től Andrassy út, ma Népköztársaság útja), annak vizuális lezárása még megoldatlan volt.

Az út torkolatában állt már az artézi forrás felett Ybl Miklós 1884-ben tervezett „Gloriett”-je, de ez az építmény túlságosan kicsiny volt ahhoz, hogy a széles és több kilométer hosszú utat a Városliget zöld felületével összekapcsolhassa. A kecses építmény egyben egy 24 méter magas zászlórúd alapzata is volt, amely a rávezető távol-ságból nevetségesnek hathatott — ezért nevezte a pesti köznyelv „fogpiszkáló”-nak. [1]

Az Andrassy-emlékmű

Az Andrassy művének tekintett és már az ő életében is az ő nevét viselő út lezárásának megoldatlansága lehetett az oka annak, hogy Andrassy Gyula emlékszobrát erre a helyre kívánta elhelyezni az emlékbizottság. [2]

Még a pályázat kiírása előtt, kevéssel a szoborbizottság megalakulása után, 1890. augusztus 20-án készült

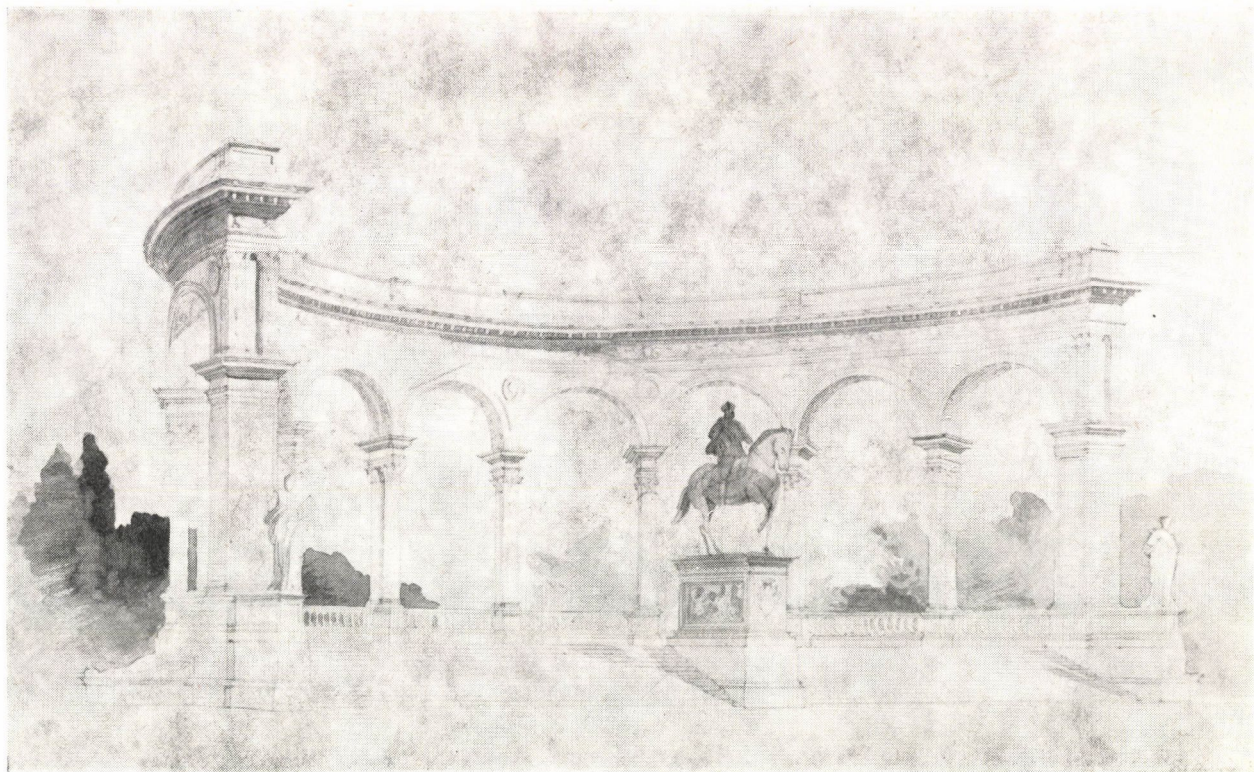
Schickedanz Albert első terve az Andrassy emlékműhöz.

[3] A Zala György által készítendő lovasszobor mögé Schickedanz könnyed, fél körívű kolonnádot tervezett. (1. kép) A kolonnád 9 árkádjával korinthisz oszloppárokra nyugszik és gazdagon kiképzett párkányzatot hord. A szobor talapzata mentén, az ívnyílás teljes szélességében lépcsősor vezet fel a kolonnád határolta terraszcra. A kolonnád nyílása 30 méter, mintegy az egyharmada a későbbi Millenniumi emlékműének. (1890-ben még csak az Andrassy út lezárásának kérdése merült fel, nem pedig az út és a Városliget találkozásában kialakítandó nagyszabású téré. A következő évtizedben fokozatosan alakult ki a kétoldalt klasszicizáló épületekkel határolt tér terve.)

[4] Az Andrassy-szobor kolonnádjának méretét a betorkoló út szélessége határozta meg. A Sugárutat az emlékmű két oldalán ívesen hajló Y formában kívánta a tervező a Stefánia útra rávezetni.

Az Andrassy-szobor kolonnádja formailag és szellemében is sok rokonságot mutat a versailles-i park Mansart-féle kolonnádjával. (2. kép) Hasonló a felépítés: mindkét helyen néhány lépcsőfok magasságú alapzaton áll a kolonnád és számlóra helyezett oszloppárok tartják az íveket; összecsendőzők a részletek is, például az ívek között-





1. Schickedanz Albert: Az Andrássy Gyula emlékmű terve. (OL—T—7—4a—36b)

ti felületek finom plasztikai díszítése. A Schickedanz-féle terven súlyosabb a koronázó párkány, de ennél sokkal lényegesebb eltérés, hogy Mansart kolonnádja egy park közepén álló 32 oszloppáron nyugvó teljes kör, míg Schickedanzé mindössze 9 nyílású félkör, a széleken oszloppárok helyett pillér indítással. Mansart műve a szobor köré vont önmagában zárt egység, vele ellentétben Schickedanz terve nyitottságával kiemeli a szobrot, másrészt a park szélén elhelyezkedve a városhoz kapcsolja azt. E lényeges különbségek szem előtt tartásával mégis hangsúlyoznunk kell a hasonlóságot, a könnyed kerti architektúra jelleget, mert a későbbiek során sok szempontból átalakuló kolonnád végig megőrzi áttörtségét és ívelt alapformáját és ebben tér el legkövetkezetesebben az eszmei megformálásban majd segítségül hívott német előképektől.

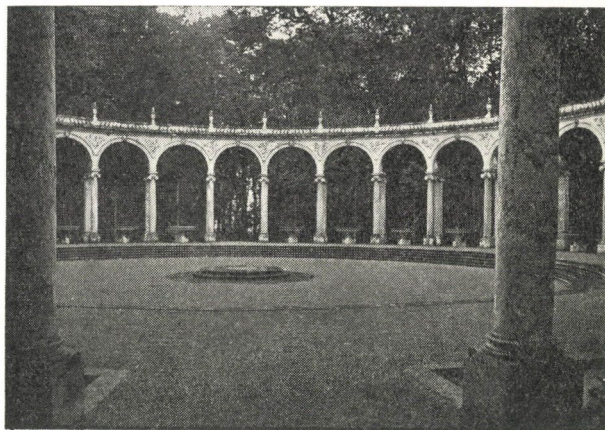
Az Andrássy-szobornak az Andrássy út és a Városliget találkozási pontján történő elhelyezését már a gondolat felmerülésétől kezdve vitatták. Az első érvek között szerepelt, hogy a hely az év egy részében elhagyatott — kívül esik a városon. [5] Az Andrássy emlékmű 1893. október 9—10-én kelt bírálati jegyzőkönyve külön kitért a Zala—Schickedanz-pályaterv architektúráis részére. A bíráló bizottság nem tekintette magát illetékesnek arra, hogy döntsön az Andrássy út lezárása ügyében; mivel a Zala—Schickedanz-terv megvitatása során ez a kérdés felmerült, röviden mégis állást foglalt. Az építészeti lezárás nagyon költséges és a „célba vett festészeti hatás még így sem volna feltétlenül biztosítva”. [6] Kifogásolták a megemelt terraszt is, mert útjában áll a közlekedésnek. Schickedanz alapgondolatát tehát elvetették és különválasztották, az egyébként első díjjal jutalmazott szobortervtől. [7]

A Millenniumi Kiállítás főbejáratának terve

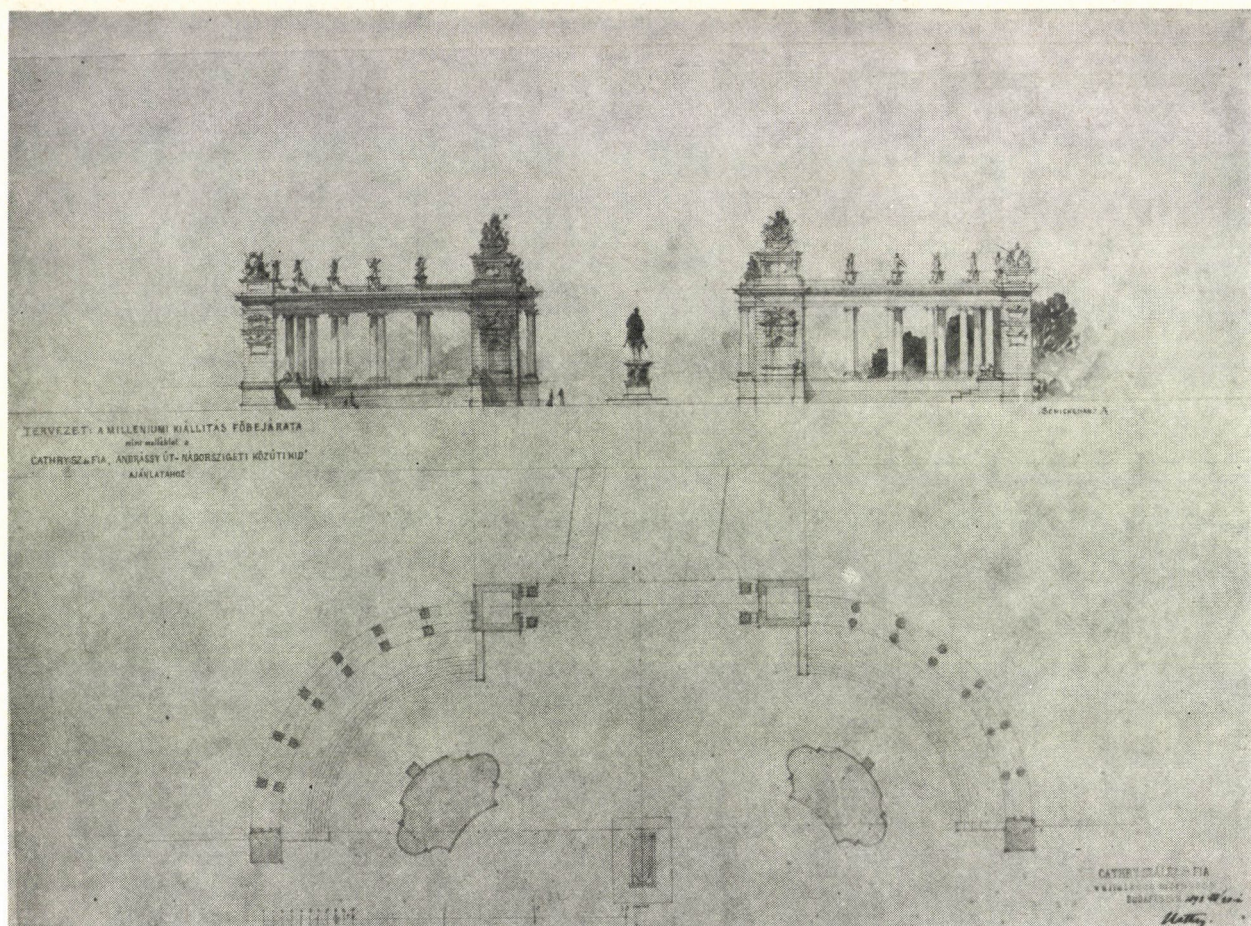
Röviddel az Andrássy szobor pályázat után készítette Schickedanz a Millenniumi Kiállítás főbejáratának tervét. [8] (3. kép) A terv melléklet a Cathry Szaléz és fia

által készített „Andrássy út—Nádorszigeti közúti híd ajánlat”-hoz. A főbejárat helyét az Andrássy út folytatásában jelölte ki az országos bizottság — mögötte épült, szintén a Millenniumi Kiállítás alkalmából, a városligeti tavon átvezető híd.

Schickedanz az Andrássy szobor architektúráis háttéréből indult ki, de a feladat értelmében a félkörívű kolonnádot két negyedkörre osztotta és közöttük kb. 20 méteres bejáratí nyílást hagyott szabadon. A körív sugara megközelítőleg 25 méter, tehát az építmény által elfoglalt terület jóval nagyobb, mint az eredeti emlékmű terven — sokkal szélesebb panorámát zár le. A kolonnád középpontjában itt is lovasszobor (feltehetőleg Andrássy) áll. A körnegyedenként 7—7 nyílás nem íves, hanem architráv záródású. Ezzel az alkotó az eredeti terv franciás könnyedségét római barokk ünnepélyességre kívánta változtatni.



2. Mansart kolonnádja a versailles-i parkban. (Részlet)



3. Schickedanz Albert: Tervezet a Milleniumi kiállítás főbejáratához. (OL—T—7—4a—36a)

A tervező az Andrássy- emlékmű kolonnádjának párkányzatára csak az egyik tervvariánsban helyezett szerény szobordísz (játszadózó puttók). [9] Az az architektúra önmagában is harmonikus volt, vizuális egyensúlyát nem kellett plasztikával megerősíteni. A negyedkörökből álló kolonnád viszont igényli a megszakítási és végpontokon a határozottabb, súlyosabb formálást. A többi tartóelemhez viszonyítva sokkal nagyobb tömegű pilonok kerültek a megszakítási pontokra és mintegy a gerendázat felülől való megterhelését érzékeltetendő, hangsúlyos rajtuk a szobrászati dísz, amely egyúttal a bejáratot is kiemeli. Az oszloppárok tartotta gerendázatra a látvány egyensúlyának kedvéért oszloppáronként 1—1 figurális plasztika került. A negyedkörívek közötti hatalmas nyílásban szinte eltölpül a lovasszobor sziluettje.

A Milleniumi Kiállítás főkapuját nem Schickedanz terve szerint építették fel. [10]

A Milleniumi emlékmű eszméje

Magyar nemzeti Pantheon létesítésének gondolata — röviddel a regensburgi Walhalla felépülte után — már a reformkorban felvetődött. Széchenyi Üdvölkédje ennek az eszmének első hazai megfogalmazása. [11]

A Budapest törvényhatósága mellett 1880-ban létrehozott Képzőművészeti Bizottságban Zichy Antal javasolta, hogy az Ybl Miklós által épített Várkert Bazárt alakítsák át „hősök és államférfiak emléksarnokává”. [12] Ybl ellenezte a „Walhalla” ilyen megoldását és azt ajánlotta, hogy a bazár fölötti erkély pilléreire állítsanak 14 szobrot. Ezt a tervet a bizottság nem találta kielégítőnek, ezért egyelőre lemondtak a „Walhalla” létesítéséről,

de „az eszmét továbbra is határozottan fenntartandónak, kultiválandónak és előkészítendőnek” mondták ki. [13]

A bizottság még ezt megelőzően — 1881-ben — felterjesztéssel fordult az országgyűléshez, amelyben az ország ezeréves fennállása emlékének monumentummal való megőrkötését javasolta. [14] Ugyanennek a bizottságnak 1891. november havában kelt jelentése az Andrássy út méltó lezárásának kérdését már — feltételesen — összekapcsolta az ezredéves emlékekkel. [15]

Az emlékmű gondolata 1893-ban, a milleniumi ünnepségek előkészítése kapcsán merült fel ismét. A parlamenti előmunkálatokkal párhuzamosan Wekerle Sándor miniszterelnök — mintegy magánúton — megbízta Schickedanz Albertet a tervek elkészítésével. [16]

Az ezredéves emlékművel Schickedanz sokkal jelentősebb feladatot kapott, mint a megelőző két esetben. Itt a városképi megoldásnál előbbre való volt a tartalmi igény.

A program

A Milleniumi emlékmű tervezésére vonatkozó megbízás kiadásának a szokásostól eltérő, nem teljesen tiszta volta is közrejátszhatott abban, hogy nem készült a műhöz előzetes program. Az igények fokozatosan, különböző fórumokon fogalmazódtak meg — egy ideig duzzadtak, majd a tervezés időszakában valamelyest redukálódtak.

Az 1881-ben Rózsa Péter, fővárosi képzőművészeti bizottsági jegyző által megfogalmazott indítvány szerint: „... a főváros területén, a felső hármaskor határhegyen az úgynevezett Arpád-ormon, egy oly emlékszerű épület (pantheon) állíttassék fel, a mely egyrészt a nagy honalapí-

tónak emlékéit öröklítse meg, másrészt azon dicső őseink, eles királyaink, kiváló hős és nagy férfaink szobrainak befogadására is szolgáljon, kiknek számára a város belterületén külön emlékszobrok fel nem állíthatnak.” [17]

Ebben a megfogalmazásban még a pantheon jelleg dominált. Az egész jelképen belül egyes személyek megörökítéséről volt szó, de már úgy, hogy Árpád, a honalapító alakja kiemelt szerepet kapott. A történelem, illetve különböző eszmék és tevékenységek allegorikus formában történő megjelenítésének gondolata nem vetődött fel.

Több mint egy évtizeddel később, az Ezredéves Kiállítás parlamenti vitájában Eötvös Károly a Függetlenségi Párt vezéregyénisége vetette fel ismét egy emlékmű felállításának szükségességét: „... mindenekelőtt legszebb kötelességünk nekünk, nem Árpád iránt, hanem önmagunk iránt, az ország megalapítójának, Árpádnak emlékéit megörökíteni.” ... „Nekünk ha máskor nem, ha előbb nem, ha eddig nem tettük, első kötelességünk most ez alkalommal egy úgy hozzá, az ő nemzeti és világtörténelmi alakjához, mint nemzetünkhöz és nemzeti kegyeletünkhöz méltó emlékművet állítani az ország központjában, Budapestben.” [18] A határozati javaslatba az alábbi megfogalmazás került: „A honalapító Árpád számára a fővárosban hozzá és nemzetünkhöz méltó műemlék emeltesse.” [19]

Eötvös Károly javaslata következetesen Árpád-emlékműről beszél — a nemzeti pantheon gondolata egyelőre nem kapcsolódik hozzá —, de beszédének befejező mondatában nagyon pregnánsan fogalmazza meg azt az ideológiát, amely az emlékmű alapeszméje lesz, és amely alapot ad a program továbbfejlesztésre: „Ha a férfiú lemond önértetéről, megszűnt valódi férfi, valódi tényező lenni: ha a nemzetek lemondanak önértetükről és lemondanak szent hagyományaiknak és történelmük emlékeztetének megbecsüléséről; ha mindent el nem követnek történelmi önértetük fejlesztésére és erősítésére, akkor megszűnnek a világtörténelemnek voltaképpen önálló tényezői lenni.” [20] (Kiemelés tőlem — G.E.)

A felállítandó emlékmű feladata maradandó formában hirdetni azt, amit végül a millenniumi ünnepek, a kiállítás (az óhajtott világkiállítás) is hirdetni volt hivatott: azt, hogy Magyarország egyenrangú tagja az európai államok összességének, és nem az Osztrák–Magyar Monarchia alárendelt része csupán. Van saját történelme, saját nemzeti öntudata — ezt bizonyítani kívánták az ország népessége és a külföld előtt egyaránt. Az Osztrák–Magyar Monarchián belül a két irányú küzdelem Ausztria felé az egyenjogúságért, a „szlávokkal” (a nemzetiségekkel) szemben pedig az előjogokért folyt. Magyarország ezérvényes állami léte mindkét fronton érvként volt alkalmazható. Végül is ezt kellett a Millenniumi emlékműnek megjelenítenie.

Wekerle Sándor miniszterelnöknek 1894. január 28-án kelt „Pótelőterjesztése az államalapítás ezredik évfordulójának megünneplése tárgyában” [21] már konkrétan megfogalmazta a tartalmi kívánalmat: „... ne csak a magyar állam eszméjének, hanem egyúttal végezőes múltunknak feltüntetésére szolgáljon.” [22]

Ezzel a parlament munkája ebben az ügyben le is zárulhatott volna. Mivel azonban az emlékmű politikai jelentősége messze felülmúlta az addigiakét, a részletkérdésekkel is a parlament, pontosabban, annak Millenniumi Nagybizottsága foglalkozott. Itt vitatták meg a megvalósítás mikéntjét, az emlékmű stílusát, majd a későbbiek során, amikor a formai elképzelések már körvonalazódtak, a közben felmerülő tartalmi részletkérdést — a megörökítendő királyok személyét.

Az alábbiakban megkíséreljük nyomon követni, hogy a parlamenti munkálatok során, amelyekkel párhuzamosan Schickedanz egyre újabb tervvariánsokat készített, hogyan változott, illetve alakult ki a végleges elképzelés.

A fentebb említett „Pótelőterjesztés” későbbi részében Wekerle már két — elkészített — terv vázlatos leírásával állt elő: „A hildításba vett arc de triomphe-ről kétféle előzetes tervet készíttettem. Az egyik a régi római arc de triomphe-ok utánzása volna, amely tetejébe jönne egy quadrigas Hungaria két géniusszal, előképére jönnének Árpád és Szent István szobrai, a városírt felé eső hátsó részére alkalmaztatnának a nemzet szellemi és anyagi erejét

feltüntető képletek, oldalaira és belső részeire pedig az ezredéves múlt jelentékenyebb eseményeit feltüntető képek.” [23]

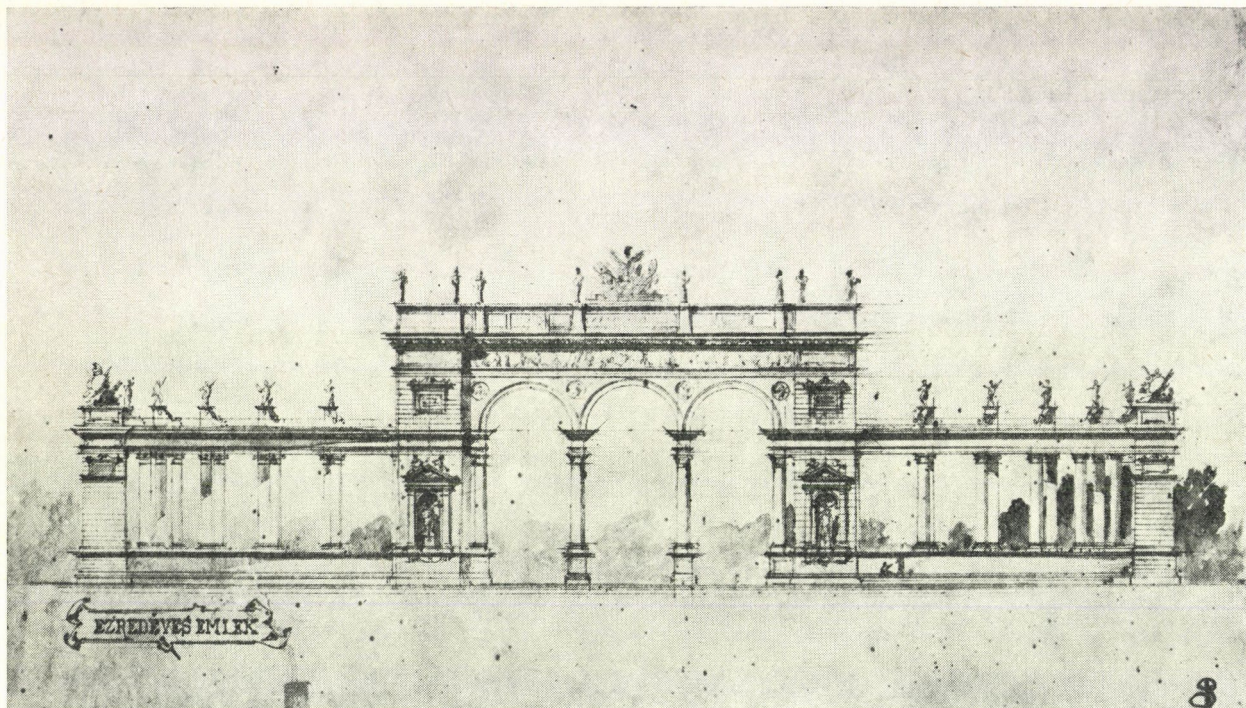
Ebben az első megfogalmazásban már megjelentek olyan elemek, amelyek a későbbiek során átalakulva a végleges megoldásban is szerepet kaptak: a quadriga, amely két bigaként valószínűleg; Hungaria, aki egy idő után felcserélődik Gábiel arkangyallal; a „nemzet szellemi és anyagi erejét feltüntető képletek”, amelyek a negyedik körök külső pilonjait koronázzák majd; a történelmet illusztráló reliefs, amelyek megvalósulnak. Figyelemre méltó (természetesen adódik a diadalív szerkezetből), hogy itt mindössze két uralkodó-szoborról van még csak szó.

„E tervezet ellen észrevételek merültek fel s jelesül azt az ellenvetést tették, hogy egy római motivummal diadalív nem felelne meg a nemzeti jellegnek. Ezért egy másik alternatív javaslatot is készíttettem, mely szerint jobbról és balról mérsékelt ívben hajló oszlopocsarnokzat jöjjön, amelynek eleje relief-képekben tüntetné fel hazai történelmünk jelentékenyebb mozzanatait, tetejére dekoratív-alakokat kívül a két géniusz, a piedesztál előképét Árpád és a hat vezér foglalnd el, a többi három oldalon pedig más jelentékenyebb történelmi mozzanatok feltüntető relief-képek alkalmaztatnának.” [24]

A program új mozzanata a középső piedesztál — ez alakul át hamarosan oszloppá — az elején a hét vezér figuráival. A megformálandó motivumok egyébként alig térnek el a két változatban. A különbség az architektúrában mutatkozik. A leírás alapján nem teljesen világos, hogy a második változat — „az ívben hajló oszlopocsarnokzat” — miért felel meg inkább a „nemzeti jellegnek”. Mindössze annyi utalás van erre, hogy a „második tervezet szerint készíttendő mű nem csak egyszerű utánzás, hanem eredeti alkotás volna”. [25] Az emlékmű megformálása szempontjából itt merül fel először a nemzeti jelleg igénye, hogy majd Schickedanz rajzaiban is megfogalmazódjék — és észrevétel nélkül a feledésbe merüljön.

Néhány héttel később a Széll Kálmán vezetése alatt működő millenniumi parlamenti bizottság már valóságos — bár még nem részletező — programot adott: „... egy kiváló remekműnek a millennium alkalmából leendő létesítése, (...) a magyar állam megalakításának symbolumát képezze ...”. „Kétségtelen az is, hogy ezen alkotásnak semmiféle célszerűségi rendeltetése nem lehet, éppen mert symboluma kell, hogy legyen a nagy ténynek; de az is bizonyos, hogy egy szobor, vagy szobroknak sorozata maga épp oly kevésbé elegendő a ténynek kellő kidomborítására, a miképpen egyes festmény, vagy festménysorozat nem képes rá. — Hasonló feladatokat számtalanszor megoldottak az ó-kor classicus korszakától fogva napjainkig. — Mindannyiszor a mikor nagy, vagy legalább a nemzetek életére nézve nagyoknak tartott eseményeket igyekeztek ily módon jelképezni és ünnepegni, a megoldás mindenkor egy tisztán csak művészi rendeltetésű építkezés volt, a melyen azután úgy a plasztikának, mint a monumentális festésnek kellő tere nyílt, hogy az épület nagy arányaival kifejezték monumentálisához az alkotás speciális jelentőségét hozzákapcsolják és kifejezésre juttassák.” „Ez alkotás a fővárosi közlekedés valamely gócpontján olyképp lenne állítandó, hogy (...) óriási méreteivel folytonosan az állandóság érzetét idézze fel, szemben a körülötte és alatta sürgő mindennapi tevékenységgel. Ez alkotáson azután az allegorikus és egyes kiváló egyéneket ábrázoló szobrok, a domborművek sorozatai, mozaikban vagy falfestésben megörökített képek, nem csak egyes nagy egyént és nagy eseményt fognak dicsőíteni, hanem az évszázadok legfőbb mozzanatainak és egyéniségeinek ábrázolására kellő tere és alkalmat fognak szolgáltatni. Az alkotás célja igazolja s így talán külön említésre sem szorul, hogy az emléken, vagy azzal összeköttetésben a domináló főalak más, mint a nagy honalapító Árpádnak lovasszobra nem lehet.” [26]

Világosan megfogalmazódott tehát, hogy emlékműként olyan nagy méretű építészeti alkotást kívánnak, amelynek használati funkciót nem kell, sőt nem is szabad betöltenie, de sokféle képzőművészeti alkotás számára biztosít teret. A központi alak: Árpád lovasszobra, de



4. Schickedanz Albert: „Ezeréves emlék” (BTM Újkori osztály. 13.462.6)

kívülre még más (egyelőre pontosan meg nem határozott) történeti személyek is helyet kapnak, az eszmék kifejezésére allegóriák, a történeti események illusztrálására domborművek vagy festmények lesznek hivatottak. (Széll Kálmán előterjesztésében többször említ a plasztikai díszítés mellett festményeket is. Az épületről alkotott elképzelés ekkor tehát még nem jelentett egyértelműen nyitott kolonnádot — felmerült még a nagy fallfelületű fedett belső tér lehetősége is.)

Wekerle Sándor miniszterelnök 1894 októberében kelt előterjesztése a továbbfejlesztett programot már a Zala—Schickedanz-terv magyarázata formájában fogalmazta meg.[27] „... itt nem egyes egyén és esemény öröklendő meg, hanem egy nemzet ezeréves élete és viszonyosságai magyarázandók meg és ünnepelendők a szépművészet eszközeivel.

A megoldandó feladatból következik, hogy ezen emlék középpontját képező elemekben kifejezendő, illetőleg megörökítendő a honfoglalásnak és honalapításnak ténye. Ezen két momentum történetileg, egyrészt a honnak pogány őseink által való elfoglalásából, másrészt a keresztény és alkotmányos királyság megalakításából állott.”

„... Árpádnak és hat társának a honfoglalás tényét megtestesítő csoportja középből — miként a történelemben tudjuk, hogy a vezérek korából és Árpád nemzetségéből kinőtt a keresztény alkotmányos királyság — kiemelkedő oszlopon e tények megörökítése céloztatik. Erre Szent István király (...) legendájának azon részlete lenne felhasználandó, melyben a régi monda állítja, hogy az Úr angyala (az angyalok között a hírnök mindig Gábor arkangyal), Szilveszter pápának álmában megjelenik és egy koronát ad át neki, a mely száma van azon pogány nép fejedelmének, akinek követői másnap jelenendének meg Szent Péter trónja előtt azzal a szándékkal, hogy a kereszténységet felvéve az alkotmányos királyságot megalapítsák.

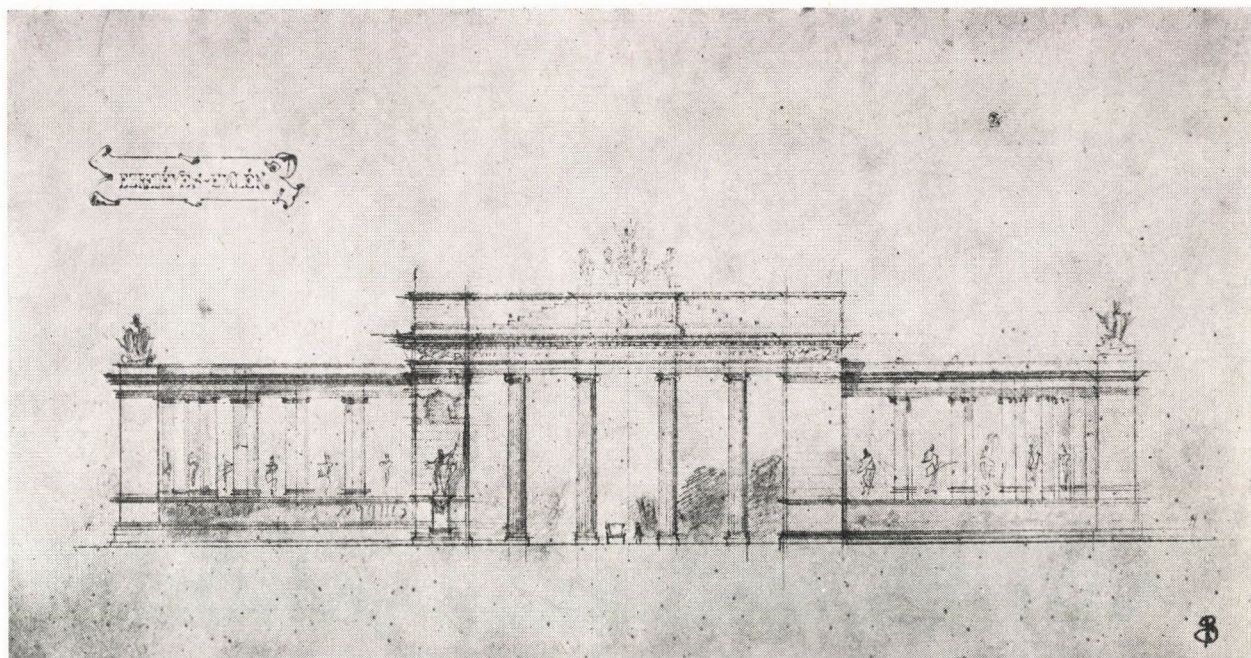
A magas oszlop tetején tehát Gábor arkangyalnak az égből alászálló alakját látnók, kezében Magyarország szimbólumával Szent István koronájával.”[28]

A fentiek értelmében az emlékmű központi része hivatott a jelkép kifejezésére, amelynek lényege az Európába integrálódás, az alsó rész a hét lovasszoborral a területfoglalást — a honfoglalást, az Európába érkezést és letelepülést, a lokális jelenlétet fejeznék ki, míg az oszlop

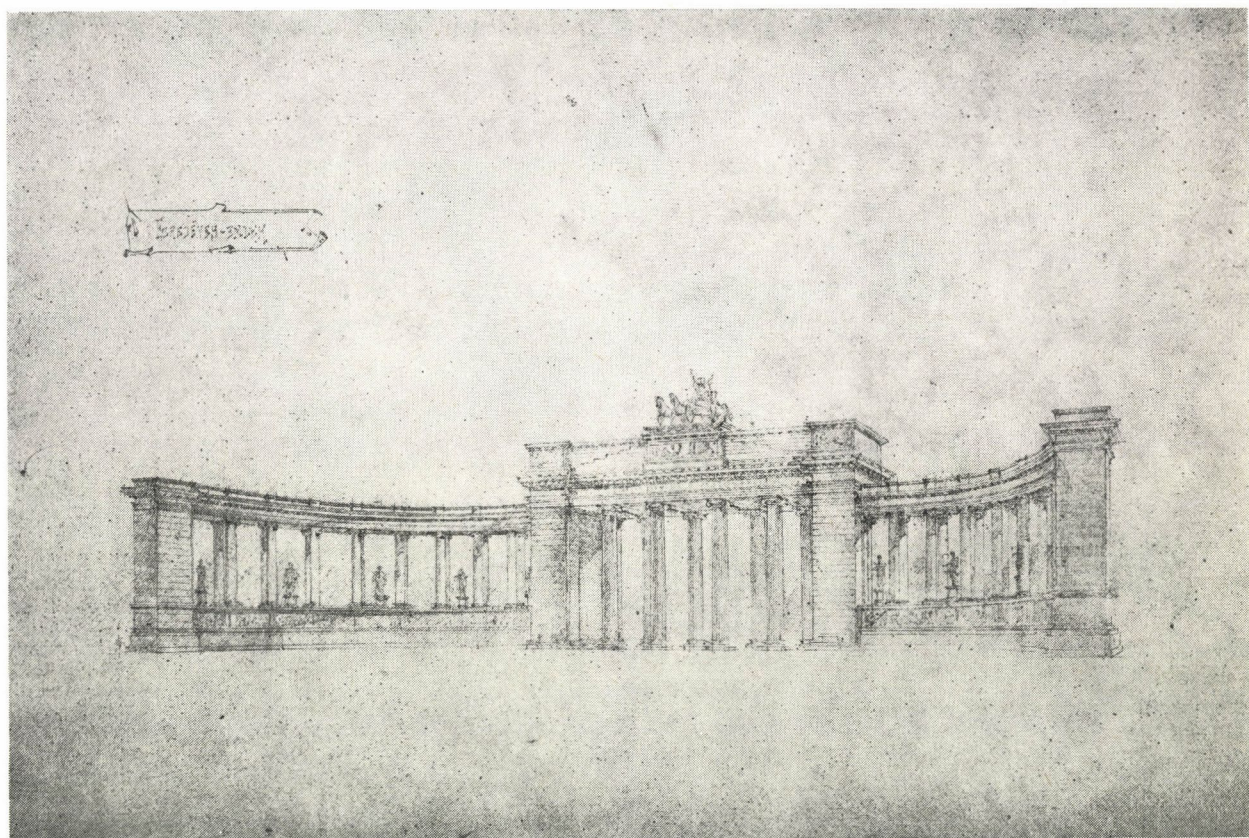
és az azt koronázó figura az eszmei beilleszkedést. Az akkoriban már egyre jelentősebbnek tartott és egyre többet hangsúlyozott kettős kötődést, a keleti eredetet és az európai kultúrában csaknem ezeréves jelenlétet hivatott szimbolizálni széles talapzatán a központi oszlop. A szent koronával az égből alászálló Gábor egyben a magyar királyi hatalom isteni eredetét („Dei gratiae rex”) — tehát vitathatatlan voltát is hirdette. Ettől az elképzeléstől nem szabad elvitatnunk a jelképigényt, amely az emlékmű többi részében majd fokozatosan elenyészik.

A központi magot körbefogó két negyedkör oszlop-csarnok nyílásaiban 14 király szobra kapna helyet: Szent István, Szent László, Kálmán, IV. Béla, III. Endre, Róbert Károly és Nagy Lajos, valamint Mátyás, II. Lajos, I. Ferdinánd, II. Mátyás, III. Károly, Mária Terézia és Ferenc József.[29] A királygalérián szereplő történeti személyekben a későbbiek során bekövetkező változások nem érintették a magyar és a Habsburg királyok számarányát. A változtatás szigorúan egy-egy csoporton belül történt — Árpád-házi királyt Árpád-házi váltott fel, Habsburgot másik Habsburg. A „király-program” legbizonytalanabb láncszeme, hogy a jobb oldali negyedkör elejére kit állítsanak a Habsburgok elé, Mátyás mellé. A nem túl dicső emlékü utolsó nemzeti királyokat (II. Lajos, Zápolya János) mellőzve, végül is Hunyadi János mellett döntenek — megtörve a „királygaléria” logikáját a nemzeti Pantheon gondolat felé téve egy lépést. (Hunyadi Jánosnak a nándorfehérvári győzelmével az európai keresztény kultúrának tett szolgálatát pápai elismerés is nyugtázta a déli harangszóval — e ténnyel ismét Magyarország Európában betöltött szerepének fontosságát lehetett hangsúlyozni.)

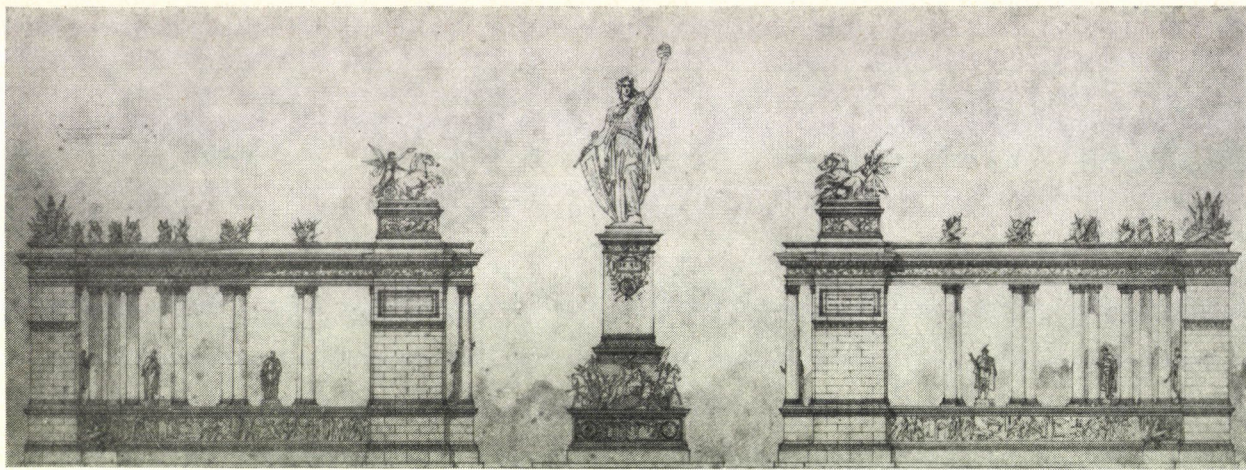
A királygaléria alatt domborműves fríz húzódná végig, „hol a szobrásznak alkalma volna epikus elbeszéléssel, jelenetek sorozatával az ívekben látható uralkodókkal összefüggő eseményeket előadni”. A közös talapzat hátoldalára kerülne ugyanez megszővegezve. „A négy pillér ormára a művészek egy-egy szoborcsoportot terveznek, amelyek ideális törekvéseket hivatva képletesen kifejezni.” A belső pillérek harcra készek — még eldöntetlen hány lovasak — bigák vagy quadrigák — a béke termékenységét és a hadidicsőséget, a külső pillérek alakcsoportok a művészetet és a tudományt jelképezendők. A két középső



5. Schickedanz Albert: „Ezredéves emlék” (BTM Újkori o. 13.462.5)



6. Schickedanz Albert: „Ezredéves Emlék” (BTM Újkori o. 13.462.4)



7. Schickedanz Albert: „Ezredéves emlék” (OL—T—7—4c—2)

pillér belső oldala előtt „két jelképes csoport a hazaszeretetet és az önfeláldozást testesítene meg”. Végezetül az oszlopcsarnok és a központi talapzat közötti szabad térbe kerülne még két vízmedence „melyeknek szélein életképszerű allegóriákban egy-egy csoport, az egyik oldalon a vadász-, halász- és pásztoreletet, a másik oldalon a földművelést és az ipari tevékenységet fejtené ki”. [30]

Ebben a félig-meddig utólagos — a terveket leíró — programban a végleges emlékmű összes eleme megtalálható, sőt némileg több is, hiszen a belső pillérek előtti allegóriák és a vízmedence az „életképszerű allegóriákkal” már nem valósulhatott meg. [31]

A „programokban” a létesítendő emlékmű stílusáról mindaddig nem esett szó, kivéve Wekerle „pótjelentésének” már idézett utalását: a „római motivumos diadalív nem felel meg a nemzeti jellegnek”. A kérdést akkor nem feszegették tovább. Az 1894. október havában kelt előterjesztéshez mellékelte makettfotó a megvalósult emlékművel lényegében azonos tervet mutat — klasszikus részletformákból építkező kolonnádot, központban az angyalal koronázott oszlopot alul körbefogó lovasfigurákkal. [32] Az előterjesztés zárómondatában tér ki a stílusra: „Természetes azonban, hogy a művek megalkotásánál úgy az architektúrái, mint a szobrászati elemek teljesen átdolgozandók részleteikben, és pedig elsősorban azon irányzattal, hogy a lehető legtokéletebb műkifejezés mellett a nemzeti jellemvonások úgy az egészben, mint a részletekben lehetőleg kidomborodhassanak.” [33] Kifejtve nincs ugyan, hogy mi értendő adott esetben a „nemzeti jellemvonások”-on, de a fogalom evidens volta, a mögötte levő közmeg-

egyezés érződik a szövegből. Az emlékműre vonatkozó írásos anyagban nem található sehol sem e kérdés részletesebb kifejtése — más, egykorú szövegekből következtethető ki, hogy mit érthettek rajta.

Berczik Gyula pusztaszeri emlékmű tervezetének vitájában Fadrusz János a „görög stílus” alkalmazását kifogásolta, mint a megőrkítendő kortól idegent. Ő „valami zordonabb, vadabb, őseredetibb alakzatot óhajtana”. [34]

Szmrecsányi Miklós egy évtizeddel később az újjáépített Mátyás-templommal kapcsolatban hangsúlyozta: „A templommal állunk szemben, melynek minden köve, ékessége, egész gazdagsága a középkori színmagyar nemzeti uralom fényét ragyogtatja reánk” . . . „Színről színre látjuk a maga tisztaságában középkori nemzeti életünk romjaiból feltámasztott egyik legérdekesebb tanuját, úgy amint azt a művész lángelméje az ellenséges hatalom által ráerőszakolt hamis burok alól felszabadította.” [35]

A Magyarországon Henszlmann Imre: *Párhuzam-ág* [36] visszavezethető romantikus ideológia, amely a nemzetet általában a középkori formákkal véli kifejezni, ebben az igen megkésett formájában kiegészül azzal a magyar történelemből vett alátámasztással, hogy az önálló magyar állam léte valóban egybeesett a romanika és gótika korával (a Mátyás kori reneszánszról nem esik szó); tehát minden, ami későbbi, különösen a barokk, „idegen a nemzettől”.

Ipolyi Arnold 1861-ben tartott akadémiai előadásában a kor történeti jelentőségével összefüggésben elemezte a késő romanikát, mint a magyar monumentális építészet fénykorát. „Ha áll, hogy az építészet legmagasabb kifejlődése, a francia nagyszerű csúcsíves dómalkotás, éppen a francia városok polgári önállósági küzdelmi mozgalmával és forrongásával kezdődik: kétségtelenül nevezetes, hogy nálunk is emlékszerű építészetünknek legkitűnőbb virágzása éppen az *aranybullai* (eredeti kiemelés) szabadságküzdelmek korába esik.” [37]

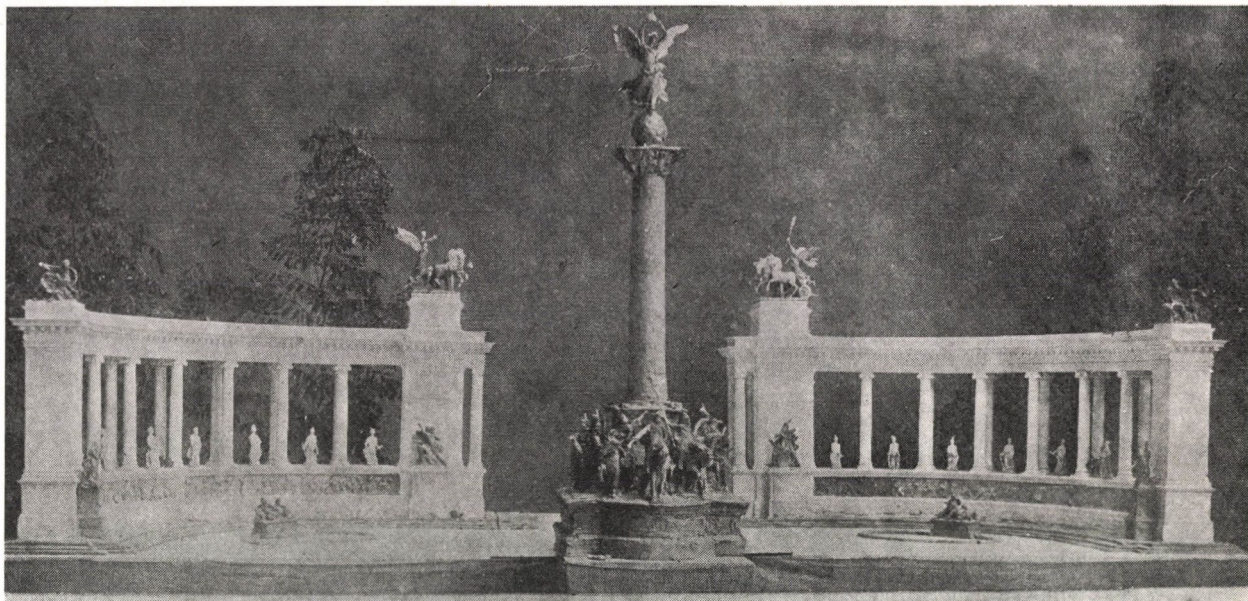
Kimondatlanul bár, de erre utal vissza Zala György a millenniumi emlékmű tervének az Otthon írói körben 1894. november 6-án történt bemutatásakor: „. . . tanulmányozták a középkori magyar műtörténetet s ebből kombináltak egy oly árnyalatot, mely a magyar művészet legfényesebb korszakira emlékeztet. Ez a román és góth átmeneti stílus, melyben az emlékmű építészeti része emelkednék.” [38]

Schickedanz készített is két vázlatot az óhajtott stílusban, amelyek egyikét mutathatta be az Otthon-körben, de — feltehetőleg — nem nyújtotta be a parlamenti bizottságnak. [39]

Az emlékmű tervét megvitató albizottság 1894. december 10-i üléséről készült jegyzőkönyv elfogadja — sőt helyesli — a „tervezett classicus stílust”, hangsúlyoz-



8. Leo v. Klenze—Ludwig Schwanthaler: Bavaria emlékmű Münchenben (G. W. Kraus litográfiája az 1850-es avatóünnepségről)



9. A Millenniumi emlékmű makettje 1894. október. (Egykorú makettfotó OL.K.26. 1894. 22/623)

va a styl nemes egyszerűségét. A nemzeti jelleg a központi oszlop kapcsán vetődik fel csupán: „A főoszlop fejének díszé a velencei Márk-téren levő két oszlop mintájára legyen faragva, miután ezek szittyá hun eredetre vallanak. Hasonlóképp gond fordítandó arra, hogy a vezérek ruházata, fegyverzete és a lovak szerszámai korhűek legyenek.” [40] (A végleges megoldásban a központi oszlop, a kolonnád oszlopaival megegyezően, korinthuszi fejezetet kapott.)

A gotizáló — pontosabban „átmeneti stílusú” architektúra kérdése ezzel le is került a napirendről. A megvalósításra elfogadott, klasszikus elemekből építkező végleges terv alig egy hónappal később datált nagy méretű rajzán már semmi utalás sincs rá. [41]

A Millenniumi emlékmű tervei

Schickedanz Albert az ezredéves emlékműhöz egész sorozat tervvázlatot készített. A rajzok datálatlanok, ezért kronológiájuk csak hipotetikusan állítható fel. Az elsőként tárgyalt tervcsoport, amelybe a két negyedkör kolonnád által közrefogott kapuzatokat sorolom, a korábbi és feltehetően hiányos. [42] Ebbe a csoportba kellett még tartoznia egy önálló diadalív kompozíciónak is, [43] amelyet ez ideig nem sikerült megtalálnom.

Az ismert három rajz közül az első három nyílású archivoltos magas kapuzatot mutat, amelyet két oldalról hat-hat nyílású, oszloppárokon nyugvó, gerenda záródású, ívesen meghajló kolonnád fog közre. (4. kép) A kolonnád lényegesen alacsonyabb a kapuzatnál, gerendázata az ívek indításával van egy magasságban. Az Andrássy-emlékmű tervnek és azon keresztül Mansart versailles-i kolonnádjának könnyed motívumait idéző kapuzat nem bírja el az itteni hatalmas méretet és különös diszharmóniába kerül az alacsonyabb, de a gerenda lefedés miatt súlyosabb hatású kolonnáddal.

A második és harmadik terven a kapuzat is egyenes záródású — Carl Gotthard Langhans berlini Brandenburgi kapujának közeli rokona — azzal a lényeges eltéréssel, hogy a hat oszloppárból a szélsőket Schickedanz súlyos pilonokkal helyettesítette és a derékszögben megtörő szárnyépületek helyére ívesen hajló nyitott oszlopcsarnokot tervezett. [44] (5–6. kép)

A második csoportba sorolt tervek közös jellemzője, hogy a két negyedkör kolonnádot nem köti össze kapuzat,

annak helyén nyílás van, míg az építmény középpontjában helyezkedik el az emlékmű eszmei mondanivalóját kifejezni hivatott kiemelt plasztika.

Az ebből a csoportból általam elsőnek tartott vázlat építészeti része alig tér el a Millenniumi kiállítás főbejáratához készült tervtől. [45] (7. kép) A kolonnád felépítése azonos, csupán a plasztikai dísz változott, illetve konkretizálódott: a belső pilonokra az ülő szoborcsoportok helyére bigák kerültek, a gerendázaton az oszloppárok fölött a puttó figurák helyére hadijelvények, akárcsak a külső pilonokra. Az oszlopközökbe (mint az egyik sikzáródású kapuzatos terven) — egyelőre csak minden másodikba —, történeti kosztümös figurák; hasonlóak látszanak a belső pilonok oldalán, szintén oszlopok között. A kolonnád középpontjában az eredeti lovasszobornál sokkal nagyobb, szinte kolosszális nőfigura: Hungária. Mint fentebb említettük, a lovasszobor szinte eltörpült a bejárat nyílásban, a figura feje a párkányzat alsó vonalával volt egy magasságban. A Hungária alak ezt a hibát elkerüli — talpazata a párkány magasságában végződik s a figura messze kimagaslik a kolonnád szobordíszei közül.

A kompozíció sok azonosságot mutat Leo von Klenze és Ludwig Schwanthaler müncheni Bavaria emlékművével (8. kép). Teljesen azonos felfogású a nemzetet jelképezni hivatott nőfigura; a felemelt bal, és a támaszkodó jobb kar mellett a figura hangsúlyozottan „középkorias” öltözeke: a hosszú ing felett a páncélingszerűen rásimuló, alul tépett állatbőr stb. Bavaria jobb kezével címeroroszlánra támaszkodik, Hungária címerpajzsra, de egyúttal buzogányt is tart. Az előbbi baljával győzelmi koszorút emel magasra, az utóbbi a magyar koronát. A tervezés során klasszikusból romantikussá váló Schwanthaler-szobor ellentétbe került a klasszicistának megmaradt Klenze-féle oszlopcsarnokkal, a Ruhmeshalléval. [46] A mi tervünkön sem zavartalan a kapcsolat a romantikus, jelképes figura és a barokkos kolonnád között. A kompozíció bizonytalanságát tovább fokozta a főalak talpazatának egyharmadában „körbeszárguló” lovascsapat.

Klenze és Schwanthaler még bíztak a kolosszális figura és a hozzá kapcsolódó háttér építmény jelképerejében. Schickedanz és historizáló kora már nem. Ők igyekeztek a mondanivalót jobban körülírni, több jelképet és több konkrét elbeszélést igényeltek — így részletezővé, sőt elaprózottá vált a kompozíció.

A parlamenti bizottság elé 1894 októberében e tervnek



10. Schickedanz Albert: A Millenniumi emlékmű terve (BTM Újkhori o. 24.215)

egy változata került. A kolonnád lényegében változatlan maradt, de a magas posztamensen álló kolosszális Hungária helyét magas oszlopon, a mennyből alászálló Gábrriel arkangyal foglalta el. A központi alak méretének csökkentése, talapzatának karcsúsodása és magasodása következtében az alapzaton elhelyezett hét vezér figura nagyobb hangsúlyt kapott, megszűntek a feltűnő léptékdifferenciák, az együttes belső arányai kiegyensúlyozódtak. [47] (Ez a terv lényegét tekintve megegyezik a végsővel.) (9. kép)

Az 1894. november 6-án az Otthon-körben nyilvánosságra hozott millenniumi emlékmű-terv mégsem ez volt, hanem a nemzeti jelleg kidomborítását kérő miniszterelnöki előterjesztésnek megfelelően a középkori építészetre visszautaló változat. [48] A bemutatón elmondott ismertetőjében Zala György elhatárolta magát előző terveiktől: „... azon volt, hogy eltérjen a sablonoktól s így sem az annyira elhasznált diadalív szerű kötömeget nem vették föl, sem pedig a színpadi díszítmény hatását keltő nyílt oszlopcsarnokot, sem a renaissance, sem az antikizált modern szoborsoportozatokat.” [49] A további leírás — amely alkalmazottként a „román és góth átmeneti stílus”-t jelöli meg, emiatt öt-öt kápolnaszerű nyílt oszlopközt, amelyek a két negyedkörvonalú oszlopcsarnokot alkotják — két tervvázlatra is ráillik. [50] A kápolnaszerű fülkék belső kialakítása a háromkaréjos hátsó nyílásokkal, mindkét terven azonos, a bennük levő szobrok elhelyezése is, akárcsak Gábrriel arkangyalé és a hét vezéré. Az eltérés az oszlopcsarnok külső kiképzésében van. Az első terven (10. kép) a kápolnák félkör záródásúak, a csarnok nyeregfedésű, a középső pilonok szintén; a szélső pilonon egy-egy quadriga van. A második terv (11. kép) inkább későgótikus formákat idéz: a fülkék csúcsív záródásúak, mindegyik fölött külön oromzat, közöttük apró fiatornyok. A pilonok toronyszerűen végződnek — a sisák alatt gazdagon díszített fülkékkel. A szélső pilonok sisakján a Scaliger sírok koronázását idézően lovasfigurával. [51]

Az Otthon-körben történt tervbemutató hatalmas vihart kavart. Az Magyar Mérnök- és Építészegylet mű- és középítési szakosztálya heteken keresztül ezzel az ügygel foglalkozott, mígnem 1894. november 26-án levelet intéztek a miniszterelnökhöz, amelyben pályázat kiírását és a kijelölt hely megváltoztatását szorgalmazták. [52] Úgy

ítélték, hogy a választott hely túl forgalmas, nem eléggé emelkedett. [53] A viták során nem merültek fel tartalmi kérdések; sérelmi politikáról volt inkább csak szó, a megbízás kiadásának formai hibáiról. A tervet ismerőknek feltehetőleg nem a jelképek bizonytalansága, az egész mű terjedős, narratív jellege ellen volt kifogásuk, hanem elsősorban az ellen, hogy ilyen jelentős feladatot — az emberöltőben bizonyára a legnagyobb szabásút — az elképzelések összemérése nélkül, baráti alapon adjanak oda valakinek. A tiltakozásra az időpont nem volt a legmegfelelőbb. A levél keltének napján a címzett Wekerle Sándor az egyházpolitikai törvények szentesítése érdekében felajánlotta lemondását, s ha a végleges lemondásra mintegy négy héttel később került is csak sor (1894. december 21.), a kormány feltehetően fontosabb dolgokkal volt elfoglalva, mint a Millenniumi emlékműre vonatkozó megbízás visszavonása és pályázat kiírása. [54]

A megbízást nem vonták vissza, és 1895 tavaszán a kijelölt parlamenti nagybizottság megkötötte Zalával és Schickedanz-cal a szerződést, amelyben már nem volt szó arról — mint néhány hónappal előbb —, hogy a mű a Millenniumra elkészül; hétéves határidőt jelöltek meg. [55] A hétéves terminus is irreálisnak bizonyult, az emlékmű a szerződés aláírásától számítva 34 év alatt készült el. Felavatására csupán 1929-ben, 14 évvel Schickedanz Albert halála után került sor. [56]

A Millenniumi emlékmű végleges formájában két megelőző terv elemei ötvöződtek egybe. Az első terv (7. kép) architrávós klasszicizáló kolonnádja alkotja a háttérét, itt már minden oszlopközben királyszoborral, a belső pilonokon bigákkal. A középpontban viszont a másik tervnek (10. kép) megfelelően Árpád és a vezérek alakja került a felettük magasodó 35 méteres korinthuszi oszlop tetején Gábrriel arkangyal alakjával, aki jobb kezében koronát, baljában kettős keresztet tart. [57] Az architrávon nincsenek hadi jelvények, a királyszobrok alatti talapzaton nem folyamatos fríz fut fégig „a nemzet történelmének ábrázolásával”, hanem elkülönülő domborműves táblák az egyes uralkodók országglásának egy-egy kiemelkedő eseményével. A hátoldaltól természetesen elmaradtak a fülkék és elmaradt a nemzet történelmét összefoglaló felirat is. Mindezen egyszerűsítések ellenére megmaradt az emlékmű narratív jellege.

A Millenniumi emlékmű végül nem a Klenze—



11. Schickedanz Albert: A Millenniumi emlékmű terve (OL—T—7—4c—1)

Schwanthaler tervezte Bavaria analógiájára készült, eszmei előképét azonban szintén a német klasszicizmusban véljük megtalálni. Carl Friedrich Schinkelnek Nagy Frigyes berlini emlékművéhez készített tervei között található egy, amelynek alapkoncepciójával rokonítható Schickedanz terve. [58] (12. kép)

A Schinkel tervezte emlékmű középpontjában nem oszlop, hanem négyzet alapú pillér áll, ennek tetején szárnyas Viktória kezében győzelmi koszorúval. A pillér előtt a budapestinél lényegesen magasabb talapzaton a megörökítendő — Nagy Frigyes — antik öltözetű lovas alakja. A középpontot körülölelő építmény itt is, akárcsak Klenze Bavaria tervén, derékszögben hajló U alakú dór oszlopcsarnok. A csarnok két-két oszlopsora mindkét esetben tömör falú épületmagot keretez. Schinkel épülete, akárcsak Klenzéé lényegét tekintve szentély, szakrális jellegű épület, még ha klasszicizmusa révén a kereszténységtől elvonatkoztat is. Kiemelkedik a mindennapok szintjéről — nincs használati célja — a hős vagy hősök isteni szférához közelítését szolgálja. A járulékos plasztikai elemek mindkét esetben az oszlopcsarnok belsejében helyezkednek el, távolról nem láthatóan, az összképben nem követelve szerepet. Mindez jelentősen hozzájárul az épület komolyságához, emelkedettségéhez, klasszicista monumentalitásához.

Az oszlopcsarnok középpontjában elhelyezett, génusz alakkal koronázott oszlop (a Nagy Frigyes-emlékmű esetében pillér) a római császárkor óta ismételtlen visszatérő megoldása az égi és földi szféra összekötésének. [59] Traianus és Marcus Aurelius római diadaloszlopait az istenséggé emelt diadalmas császár alakja koronázta — ezt idézi majd vissza Napóleon emlékoszlópa Párizsban a Vendôme téren és Nelson admirális emlékoszlópa Londonban a Trafalgar téren. A barokk korban elterjedt Mária-oszlopok szintén ezt a plasztikai típust képviselik — a katolicizmusból következő eszmei tartalommal.

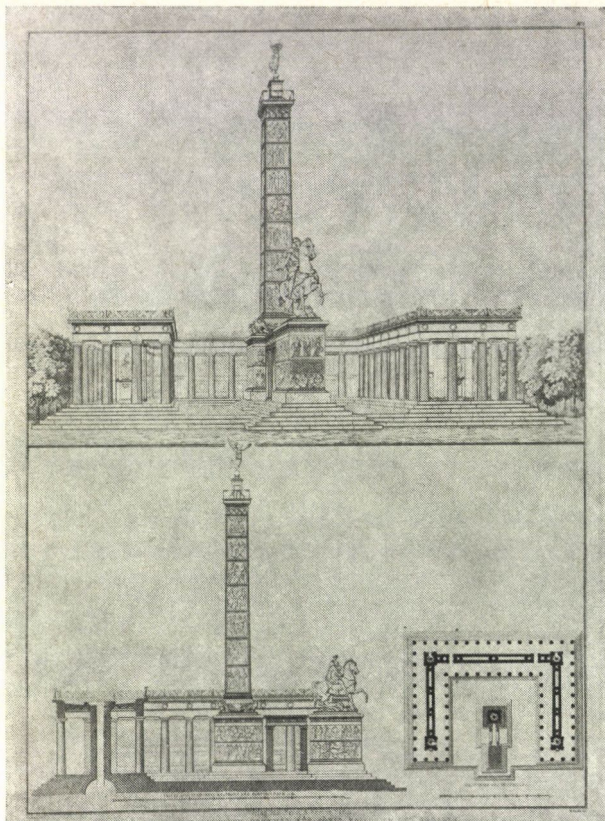
Schickedanz Albert a Millenniumi emlékmű esetében a klasszikus szentély építményt nyitott oszlopcsarnokra, pontosabban kolonnádra cserélte fel. Ez a forma, amelynek révén sok egyenrangú, de mégis kiemelt hely jön létre, alkalmasnak mutatkozik arra, hogy egymásnak mellérendelt alakoknak adjon helyet. A francia gótikus katedrálisok királygalériáin is egymástól oszlopokkal elválasztott fülkékben foglalnak helyett a királyok. A barokk oltárokon is gyakori az ehhez hasonló megoldás,

tehát magától értetődően kínálkozott az akadémikus iskolázottságú mesternek is. [60] A Millenniumi emlékművön azonban a királygaléria dekoratív háttérre válik, laza áttört szerkezete következtében nem tudja az előképek emelkedettségét magáévá tenni.

Schinkel tervén teljes tartalmi és formai egységben van a szentélyszerű oszlopcsarnok az előtte levő hatalmas pillérrel — mindkettő az égi és földi szféra összekapcsolását kívánja kifejezni, mindkettő a klasszicizmus elvont nyelvén. A Klenze—Schwanthaler terven — mint már említettük — a klasszicizmus általános emberi mondanivalót hordozó nyelvével már ellentétbe került a speciális nemzeti mondanivalót hangsúlyozó, romantikus megfogalmazású figura. A Schickedanz—Zala-féle budapesti Millenniumi emlékművön az egységes mondanivaló és az egységes kifejezési forma lehetősége már fel sem merül. A központi oszlop a koronázó angyalfigurával még hordozza az égi és földi szféra összekapcsolásának igényét, de az alaplapon elhelyezett hét lovas figura életképszerűsége, amelyet még tovább fokoz a járulékos elemek korhűségre gondosan ügyelő aprólékos mintázása, már romantikus mondanivaló kifejezésére sem alkalmas. A központi elemet körbefogó oszlopcsarnok, amely áttört-sége következtében minden komolyságot és emelkedettséget nélkülöz, csupán dekoratív háttér. Az oszlopközzökbe feltűnően — bár a fény által fellazítva — elhelyezett egész alakos királyfigurák is csupán kiegészítő, illusztratív elemek maradnak, plasztikailag nem tudnak jelentőssé válni. Schickedanz kolonnádja nem lezár, hanem összeköt (keresztül lehet rajta látni). Fenséges szentély helyett könnyed kerti architektúra. Könnyedségét hangsúlyozza a szigorú derékszögű törést helyettesítő lágy ívelés és a két negyedkör közötti széles nyílás is.

Schickedanz Albert nem bízott eléggé az építészet jelképkalkoló lehetőségeiben, ezért az emlékmű architekturalis része valóban díszletté válik, megmarad csupán városképi elemnek — legnagyobb erénye a városi útvonal és a mögötte levő zöld park összekapcsolása. Az architektúra a mondanivaló közvetítését átengedi a plasztikának. A szobrász társ, Zala György azonban nem volt jelképteremtő alkotó, inkább csak illusztrátor — saját erejéből csak az allegorikus közhelyekre tellett. [61]

Azt, hogy a monumentumból éppen a monumentalitás hiányzik, észrevették már a kortársak is. Elek Artúr írta 1915-ben: „Schickedanz nem volt monumentális felfogású



12. C. F. Schinkel: Terv Nagy Frigyes berlini emlékművéhez. (Sammlung architektonischer Entwürfe, no 164.)

művész. Nem volt egészben látó, hanem részletekben elmerülő. Mily testetlenek a millenniumi emlékek oszlopai, még a mögéjük állított köpillérekkel is! Milyen ösztövért hatású arányaiban, mennyire nem monumentális az angyal tartó főoszlop is! Csak ha közelebb megy hozzájuk az ember, látja a részletek szépségét, a tagozatok finomságát, az elgondolás nemességét.”[62] A Schickedanzról szinte fiúi szeretettel és tisztelettel író Beck Ö. Pülöp szerint is: „... az emlékmű áttört átlátszó, valóságos test nélküli testet alkot, és itt csak azt sajnálom, hogy tagolása szinte túl finom, hogy profilírozása nem durvábban kőszéri.”[63]

Nem vagyunk azonban teljesen igazságosak, ha az emlékmű tisztán fogalmazott jelkép jellegét csupán az alkotókon kérjük számon. Fentebb utaltunk rá, hogy a terv nyilvánosságra kerülésekor elhangzó kritikák nem e téren találtak kifogásolnivalót — tehát a kor közzelleme a megfogalmazást láthatólag elfogadta.

Tisztázott volt-e a gondolat, az eszme, amelyet az emlékmű megörökíteni hivatott? A Millennium a honfoglalás ezeréves évfordulóját ünnepelte, azt, hogy egy nomád nép, amely keletről a népvándorlás sodrában a Kárpát-medencébe került, itt letelepedett és a kereszténységet felvéve az európai — hangsúlyozottan a nyugati — országok sorába illeszkedett. A keletről jövő — tatár, török — támadásoknak ellenállt, az európai kereszténység bástyája lett. Majd — és itt a törés — az évezred egyharmadában a Habsburg birodalom alárendelt része. Igaz, hogy a méltatlan helyzet ellen többször is felkelt, de ennek — tekintettel a kiegyezésre — mégsem lehetett az emlékművön helyet adni, annál inkább annak, hogy a kiegyezéssel helyreállt a harmónia és a jogrend. Megörökítendő volt továbbá, hogy a magyar — ellentétben a környező kis népekkel — államalkotó nemzet.

Egy ilyen, önmagában is több ellentmondást hordozó gondolatot valóban nem könnyű látható formába önteni.

Az akadémizmus — ebbe az irányzatba sorolhatjuk Zalat is, akárcsak Schickedanzot — nem volt filozofikus, elvonatkoztatásra hajló művészet. A leírás, sőt a körülírás tartozott inkább az eszköztárába. A XIX. század második felének emlékműszobrászata Európa-szerte a sok alakos, sok mellékalakos alkotásokat kultiválta. A klasszicizmus architektúrális emlékműveinek emelkedett egyszerűsége ekkor már régen a múlté, nyelve nem érthető; a romantikus emlékműveken nevelkedett közönség a zsáner-jelenetekre fogékony.[64]

A londoni Albert emlékművön (G. G. Scott 1863—72) is hiába a neogótikus baldachin és a négy földrészt jelképező szoborcsoportok — a lábazon körbefutó frízen 169 művész (zenészek, festők, építészek és szobrászok) egész alakos figuráit is megfaragják Albert koronaherceg művészetpártolását kiemelő; és hogy a nemzetgazdaságot szolgáló cselekedeteket is megörökítsék a sarkokra külön odaállítják a földművelés, az ipar, a kereskedelem és az építészet allegóriáit.[65]

Az 1789-es nemzetgyűlés emlékének megörökítésére tervezett emlékműre 1880-ban kiírt pályázatot elnyerte a köztársaság szobrával koronázott oszlopot, valamint annak Bailly, Mirabeau, Sieyes és La Fayette történeti kosztümös alakjaival való egybekomponálását. A pályatervek alig tértek el egymástól — mindegyik narratív, kompozíciójuk széteső, és az alkotóelemeknek alig van közük egymáshoz.[66]

Lényegileg hasonlókat mondhatunk el a Szabadságharc-emlékmű pályázatra 1891-ben érkezett tervekről is.[67]

A nemzeti eszmének, vagy az azt megtestesítő kiváló férfiúnak állítandó emlékművek nagy korszaka a XVIII. század vége, a XIX. század első fele.[68] Ekkor készültek a legmonumentálisabb emlékműtervek, amelyek megvalósítására csak kivételes esetben került sor, akkor is erősen redukálva. Az emlékmű — építészeti objektum — helyét fokozatosan elfoglalta az emlékszobor.[69]



13. A Millenniumi emlékmű 1919 május 1-én. (Egykori fotó a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum fotótárában)

A XIX. század végén ismét előtérbe került a nemzeti génusz megörökítésére szánt emlékmű feladata. Mind Német-, mind Olaszországban az ország egyesítését, az állam átalakulását, birodalommmá válását kívánták megörökíteni a történeti változásokat szimbolizáló uralkodók (Vilmos császár, Viktor Emánuel király) hatalmas emlékműveinek megalkotásával.

Sacconi római Viktor Emánuel emlékművére a narrativitás, a széttagoltság még sokkal inkább jellemző, mint a budapesti Milleniumi emlékre, de amíg Schickedanz a monumentalitás rovására szépen és finoman oldotta meg városképi feladatát, Sacconi durván és jóvátehetetlenül beletenyerezelt Róma közepébe, a történeti érzék tökéletes hiányáról téve bizonysgót.

A Vilmos császár emlékművekkel, majd a lipcei Völkerschlachtdenkmal-lal a német késő eklektikában ismét megjelent az építészeti emlékmű. Ezek ünnepélyessége sokkal kevésbé egyszerű, mint a száz évvel korábbiaké, de a plasztikát megkísérik alárendelni az architektúrális kompozíciónak.^[70] Bruno Schmitz emlékműveinek erőszakossága és egyben kifejező ereje is nagyon távol állt Schickedanz lelkivilágától. Ő csendes harmóniára törekedett és annak kedvéért inkább lemondott a kifejezésről is.

Az utóélet

A megelőzőkben hosszan szoltunk Schickedanz és Zala jelképteremtő képességének hiányairól — de az elmondottak fenntartásával mégis be kell ismernünk, hogy a Milleniumi emlékmű mindezek ellenére jelképpé vált. A milleniumi Magyarország jelképévé. Mi sem jelzi ezt jobban mint, hogy a Tanácsköztársaság alatt a még teljesen be sem fejezett emlékműről először is eltávolították a

Habsburg királyok szobrai (I. Ferdinánd, III. Károly, Mária Terézia és II. Lipót), sőt I. Ferenc József szobrát össze is törték^[71], úgyhogy a talapzaton csak a csizma árválkodott. Az 1919. május 1-i ünnepség alkalmából „a millenáris emlék oszlopa angyalostul vörös obeliszkben áll és árkádjai ívét két vörös tömeg rejtí magában. Együtt hatalmas monumentalitással bírnak.”^[72] Az egykori fotókat nézve meg kell állapítanunk, hogy az átalakítás amelyet Pogány Mór és Falus Elek tervezett^[73] az eredetileg elaprózott formák összefogásával, a befoglaló forma hangsúlyozásával valóban monumentálisá tette az építményt. (12. kép)

A Tanácsköztársaság bukása után a Habsburg királyokat visszaállították a helyükre és Zala új szobrot mintázott Ferenc Józsefnek — immár nem tábornoki egyenruhában, hanem koronázási ornátusban. 1929-ben ünnepélyesen felavatták az emlékművet.

A második világháborúban a kolonnád jobb széle találatot kapott, ennek következtében megsemmisült Mária Terézia, II. Lipót és Ferenc József szobra. A háborús károkat helyreállítása során ismét felmerült a „királygaleria” programjának kérdése. Erre sikerült áthidaló megoldást találni: a még megmaradt két Habsburg királyt ismét eltávolították és helyükre „nemzeti uralkodókat” állítottak.^[74] A Ferenc József által a fővárosnak adományozott tíz szobor közül a Köröndről áthozott Bocskay és Bethlen szobrokat.^[75] Majd a még hiányzó szobrok helyére Grantner Jenő Thököly Imre, Kisfaludy Strobl Zsigmond pedig II. Rákóczi Ferenc és Kossuth Lajos szobrai készítése el. 1958-ra tehát némi ideológiai módosítással, de ismét teljes pompájában állt a Milleniumi emlékmű.^[76]

Gábor Eszter

JEGYZETEK

1 Ybl Ervin: Ybl Miklós. Budapest, 1955. 91. Beck Ö. Fülöp emlékezése. Budapest, 1957. 195.

2 A hely alkalmas voltáról azonnal vita indult. Erről és az Andrássy szobor létrejöttének történetéről: Liber Endre: Budapest szobrai és emléktáblái. Budapest, é. n. (1935) 265–270.

3 Az Országos Levéltár Tervtárában OL-T-7 jelzet alatt őrzött hatalmas Schickedanz hagyatéki anyagban, amely csak terveket tartalmaz (az iratanyag ez idő szerint lappang) sajnálatos módon kevés a datált rajz. Világosan kiolvasható dátum: „1890. aug. 20.” van az OL-T-7-4a-36b számú lavírozott tuszrajzon, amely a „Pályaterv az Andrássy szoborhoz” felirattal viseli. Tekintettel arra, hogy a dátum feltehetőleg nem Schickedanz írása, lehet, hogy csak utólag került a rajzra. Azt azonban bizony feltételezhetjük, hogy 1893 októberé előtt készült, mert az Építő Ipar XVII. évf. 42. sz. (1893. okt. 19.) 196–197. oldalakon az Andrássy szobor pályázat bíráló bizottsági üléséről szóló tudósításban említ a Zala-Schickedanz-féle pályatervhez mellékelte „építészeti háttérrel kapcsolatos tervezet”.

Az Andrássy emlékmű többi tervlapján (OL-T-7-4a-36c; OL-T-7-4c-5; OL-T-7-4c-6; OL-T-7-4c-7) nincs dátum.

4 A müncheni Königsplatz-ra (Leo v. Klenze) utaló kompozíció szinte a véletlen művének is tekinthető. Előzetes térrendezési terv nélkül 1894-ben kapta Schickedanz e megbízatást a Műcsarnok tervezésére. 1895-ben a Milleniumi emlékműre. 1900-ban — feltehetően már a tér egységes kialakításának érdekében — a pályázaton első díjas Pecz Samu-terv mellőzése árán, második díjasként ő kapta a megbízást a Szépművészeti Múzeum terveinek elkészítésére.

5 Liber: i. m. 267.

6 Építő Ipar XVII. évf. i. h.

7 A későbbiek során a szobor helyét is módosították. Az 1906-ban végre elkészült szobrot minden architektúrális keretkezés nélkül, a Foerk Ernő tervezte neobarokk talapzaton a Parlament déli szárnya előtti téren állították fel.

8 OL-T-7-4a-36a, dátuma: 1893. XII. 20.

9 OL-T-7-4c-6 és OL-T-7-4c-7.

10 A Frommer Lajos által tervezett főkapu sok rokonságot mutat a Schickedanz-féle tervvel. Ott a középpilonok még hangsúlyosabbak, mint Schickedanz tervén; Frommer szabadabban, határozottan késő eklektikus módon kezeli a felhasznált történeti elemeket. L.: Vasárnapi újság, 1896. 32. sz. 525–526.

11 E kérdésről részletesebben L.: Kovalovszky Márta: Emlékmű-szobrászat, in: Művészet Magyarországon 1830–1870. I. Budapest, 1982. 37–46.

12 A Fővárosi Képzőművészeti Bizottság jelentése tíz éves működéséről. 1880–1890. Budapest, 1891. 89.

13 Uo. 92.

14 Uo. 86.; Liber: i. m. 97.; L.: még: Az 1881. évi szeptember 24-re hirdetett Országgyűlés képviselőházának naplója, V. kötet, 218. o. 102. ülés, 1882. április 19. (Az ülésen felszólaló Göndöcs Benedek a Gellért hegyre emeltetné a „nemzeti nagy dicsőség csarnokát”).

15 A Fővárosi Képzőművészeti Bizottság jelentése... i. m. 92.

16 Beck Ö. Fülöp, aki pályája elején rajzolóként dolgozott Schickedanznál, említi, hogy „... Wekerle pénzügyminiszterrel történt találkozón kipattant a milleniumi emlékmű első eszméje. Azt hiszem, úgy mondta (ti. Schickedanz), Wekerlét az „Eintracht”-ból, a magyarországi németiség társaságvesztéséből jól ismerte...”. „E találkozás utáni reggelen lázasan tervezni kezdett, mert másnap már vázlatokat akart bemutatni (...) szobrász kellett, hamar megbeszélni a szobrászati részt, ár tájékoztatást kapni. Rögtön Zalára gondolt...” (L.: Beck Ö. F.: i. m. 195–196.)

Megjegyzendő, hogy akkor (1892. nov. 17.–1894. dec. 21.) Wekerle nemcsak pénzügyminiszter, hanem miniszterelnök is volt.

17 A Fővárosi Képzőművészeti Bizottság jelentése... i. m. 86.

18 Az 1892. évi február 18-ára hirdetett Országgyűlés nyomtatványai. Képviselőház. Napló. VIII. kötet. 151. országos ülés. 1893. február 4-én szombaton. 299.

19 Uo. 300.

20 Uo. 300.

21 Az 1892. évi február 18-ra hirdetett Országgyűlés nyomtatványai. Képviselőház. Irományok. XVII. kötet. Melléklet az 585. számú irományhoz. 366.

22 Uo. 366. Ezzel kapcsolatban azonnal el is veti egy nagyarányú (kolosszális) szoborban való összefoglalás eszméjét, mert „a nagy arányok a művészi kivétel, az esztétika rovására esznek”. Talán nem tévedünk, ha az OL-T-7-4c-2 jelzetű rajzra gondolunk itt, s akkor többé-kevésbé igazat kell adnunk Wekerlének. Ő inkább támogat egy diadalívet, amely megfelelő helyet biztosíthat „különböző szoborművek együttes elhelyezésére”.

23 Uo. 367. Ennek a leírásnak pontosan megfelelő rajzot sem az Országos Levéltár, sem a Budapesti Történeti Múzeum Újkori osztályának gyűjteményében nem sikerült találnom.

24 Ennek a leírásnak pontosan megfelelő rajzot sem találtam. Némi rokonságot mutat az OL-T-7-4c-2 jelzetű, de bizonyosan nem azonos. A rajzon Hungária közvetlenül a piederstálon áll, a két génusz a két ívetet belső pilléreinek koronázásaként bigákon.

25 Uo. 367.

26 Az 1892. évi... Képviselőház. Irományok. XVII. kötet 585. szám. Magyarország ezredes fennállásának megünneplésére vonatkozó miniszterelnöki előterjesztés tárgyalására kiküldött bizottság jelentése. 363.

27 Az 5 számozott oldalt tartalmazó cím nélküli nyomtatvány-nak, amelyet vele egybefűzött, vászonra kaszított makettfotó egészít ki, két példányát is megtaláltam, de egyik lelőhely sem adott egyértelmű eligazítást a nyomtatvány funkciójáról. (1. BTM Újkori o. a Miniszterelnökség által 1921-ben átengedett Schickedanz-féle tervekhez kapcsolva 6/921/4 számmal jelezve; 2. OL. K. 26. Miniszterelnökségi iratok 1894. 22/623 számú kötegben.) A 2. számmal jelzett helyen található Széll Kálmán által szignált 1894. dec. 10-én kelt kézirat bizottsági jelentés hivatkozik a „miniszterelnök úrnak a millenniumi emlékre vonatkozó előterjesztésére”, amelyhez fénykép mellékelte — mi ezzel véljük azonosítani a szóban forgó nyomtatványt. Tehát: a miniszterelnök előterjesztése a millennium megünneplésének megszervezésére kiküldött parlamenti bizottsághoz a millenniumi emlékmű tárgyában, 1894. október havában. (A bizottsági munkákat nem közzölték az Országgyűlési Nyomtatványok!)

28 Uo. 2–3.

29 Az 1894. december 10-én kelt kézirat bizottsági jelentés (OL. K. 26. 1895. 22/712/újsz. 387) tanúsága szerint vita lehetett a megörökítendő királyok személye körül. A folyamatos szövegben az alábbi felsorolás olvasható: 1. Szent István, 2. Szent László, 3. Kálmán, 4. III. Béla, 5. IV. Béla, 6. Róbert Károly, 7. Nagy Lajos, 8. Mátyás, 9. Zápolya János, 10. Miksa, 11. II. Mátyás, 12. Mária Terézia, 13. II. Lipót, 14. Ferenc József. A margón végzett javítások szerint: III. Béla helyére II. Endre, Miksa helyére I. Ferdinánd, II. Mátyás helyére III. Károly került. A végleges változat elkészültéig majd Zápolya alakját felcserélik Hunyadi Jánosra.

30 L.: a 27. sz. jegyzetet.

31 A Millenniumi emlékmű ügyében kiküldött albizottság 1894. december 10-i ülésén határozottan kifogásolta a vízmedencek tervét: „Ami a tervezett fontainekeket illeti a bizottság azon a nézetben van, hogy azok mellőzendők miután a történeti monumentum nyugodtsága a folyton felsugárzó víz által zavartatnék.” (OL. K. 26. 1895. 22/712/újsz. 387.)

A bizottság kifogása jelzi, hogy a megbízók nagy súlyt helyeztek a monumentum méltóságára, míg a tervezők még mindig kötődtek a kerti architektúra kiindulásához — mert mi más lenne a kolonnádon belül elhelyezett szoborral díszített vízmedence. Ragaszkodásuk annyira mély volt, hogy Zala tíz évvel később, 1905-ben Fülep Lajosnak még megmutatta a medencére szánt szobrok tematikailag módosult — a pillérek előtti allegóriákkal összevont — kis modelljét. (L.: *Fülep Lajos: Látogatás a múteremben Zala Györgynél*. In: *Fülep L.: A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Budapest, 1974. 75.)

32 L.: a 27. sz. jegyzetet.

33 Uo. 5.

34 OL. K. 26. 1895. 22/712/újsz. 3123. Jegyzőkönyv az ezredéves emlékmű és a Szent István szobor kivitelének ellenőrzésére hivatott művészbizottságnak Budapesten 1895. szeptember 17-én tartott negyedik üléséről.

35 *Szmrecsányi Miklós: Történeti művészet a Halászbástyán*. Művészet, V. évf. 1906. 226.

36 *Henszlmann Imre: Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések között, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*. Pest, 1841.

37 *Ipolyi Arnold: A középkori emlékszerű építészet Magyarországon*. Pest, 1862. 19–20.

38 Millenniumi műemlékek Budapesten. Vasárnapi Újság, 41. évf. 45. sz. 1894. november 11. 752.

Schickedanz Albertet Pulszky Károlyhoz fűző szoros munkatársi kapcsolata valószínűsíti, hogy valóban ismerte az egykorú magyar művészettörténet álláspontját az „átmeneti stylus” kérdésében. Pulszky a tervet támogató hozzászólását így végezte: „igazán magyar és nemzeti, igazán művészi és kifejező alkotást fognak az ezredévre megteremteni.” (Uo.)

39 1. BTM Újkori osztály, 13.462.3 és 13.462.5. sz. lapja 1944-ben került a múzeumba Schickedanz Albert lányától.

2. OL–T–7–4c–1 jelzetű lap Schickedanz hagyatékában. Található, szemben a kapuzatos, illetve a végleges változatokkal, amelyek a Miniszterelnökségtől kerültek 1921-ben a BTM jogelődjébe, a Fővárosi Múzeumba.

40 OL. K. 26. 1895. 22/712/újsz. 387.

Nem tisztázott, hogy a velencei Piazzetta oszlopainak „szittyá, hun” eredetét mire alapozta a megfogalmazó. Az azonban bizonyos, hogy köztudott volt — minden guida megírta —, hogy a szóban forgó oszlopokat Domenico Michiel doge 1127-ben a keresztshadjáratból visszatérően vitte Velencébe. Ha a „szittyá, hun” eredet nem is, de az Európán kívüli, keleti eredet bizonyosnak tekinthető. Figyelem érdemel, hogy ha csak egy mondat erejéig is, de a parlamenti bizottságban is felmerült az akkor Lechner Ödön által hangsúlyozott gondolat, amely szerint a magyar építészet gyökereit keleten kell keresni.

41 BTM Újkori osztály, 13.462.3 (alaprajz) és 13.462.7 (öt lapból álló homlokzati rajz). Mindkettő: „Schickedanz Albert, Zala György szobrász 1895. január 5-én.” „Játtuk 1897. október havában Bierbauer (István), Luka Gábor”.

42 BTM Újkori osztály 13.462.6; 13.462.4; 13.462.5. sz. rajzok egyaránt a Miniszterelnökségtől kerültek a múzeum tulajdonába 1921-ben.

Az oszlopcsarnok által két oldalról közrefogott diadalkapu

motívumra három példát említ *Helen Rosenau: Ledoux (1736–1806) an essay in historiography* c. cikkében. (*Gazette des Beaux-Arts*, T.CI. 1983. Ljvr. 1372–1373. 180–183. pp.) A példaként szolgáló Ledoux terv, és az arra visszatérő Percier és Fontaine, majd Decimus Burton műveken az oszlopcsarnokok nem íveltek, egy síkban helyezkednek el a kapuzattal.

43 Erre utal Wekerle Sándor miniszterelnök 1894. január 28-i pótelőterjesztésében (L.: 21. sz. jegyzet, 367.) „régí római arc de trioph utánzását”-t említ.

Beck Ö. Fülöp szerint (i. m. 196.) „az első ötlet egy diadalkapuféle tömör épület volt”.

44 A szóban forgó két terv között annyi a különbség, hogy a frontális beállítású rajzon (13.462.5) 6–6, míg a másikon (13.462.4) 9–9 nyílásúak az oldalkolonnádok, továbbá a frontális rajzon gazdagabb a plasztikai dísz.

Feltétlenül ide kívánczik annak említése, hogy H. Nebbien 1817-ben készült Városliget-parktervében 14 oszloppáron nyugvó, architektúrát ábrázoló, ívesen hajló kapuzatot tervezett. E kapuzatot is diadalszeker koronázta akárcsak 20 évvel korábban Langhansét, vagy majd később Schickedanzét. (L.: *Zádor Anna: Az angolkert Magyarországon. Építés-Építészettudomány*, V. évf. 1974.38–39, 49.)

45 OL–T–7–4c–2.

46 A Bavaria-szobor keletkezéséről és tartalom-változásáról L.: *Frank Otten: Die Bavaria*, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert*. Hrsg. H. E. Mittag und V. Plagemann, München, 1972. 107–116.

Otten a Bavaria-szobrot a XIX. század második felére típus-teremtőnek tekinti, és a jelképes, kolosszális nőfigurának ebbe a csoportjába sorolja, mintegy lezárásként August Bartholdi New York-i Szabadság-szobrát (1886).

47 L.: 27. sz. jegyzetet.

48 Uo. 5.

49 Vasárnapi újság, 41. évf. i. h.

50 BTM Újkori osztály, 24.215 és OL–T–7–4c–1.

51 A pilonok díszítése egyik terven sem azonos a leírásban szereplővel — az, különös módon a parlamenti bizottságnak bemutatott tervével egyezik meg.

52 A vihar kitérése várható volt, hiszen Schickedanz kevéssel előbb kapta meg, szintén pályázat kiírása nélkül, a városligeti új (mai) Műcsarnok tervezésére szóló megbízást. (L.: *Fábián Gáspár: Nagy magyar építőművészek*, Bp. 1936. 31.) Pulszky Károly, Schickedanz barátja és hosszú időn át munkatársa a felháborodást megelőzendő az Otthon kör-beli előadáson hozzászólásában kifejezte, hogy a millenniumig hátralevő másfél év rövidsége indokolja a közvetlen megbízás kiadását. (L.: Vasárnapi újság i. h.) A Mernők-egyletnek a miniszterelnökhöz intézett levele elutasította a fenti érvelést, mert szerintük a mű így sem készülhet el a kiállítás megnyitáig. (L.: *Építő Ipar*, XVIII. évf. 49. sz. 1894. dec. 5. 568.)

E cikk utómunkálatai közben hívta fel figyelmemet Sinkó Katalin A Hét 1894/45. számában, tehát a Vasárnapi újság tudósításával egy napon megjelent paródiára, amelyben „Incubus” (Heltai Jenő) az Otthon-beli bemutató sutaságát, és a megbízás kiadásának tisztázatlan módját egyaránt tollhegyre tűzi. (L.: *Incubus: A millenniumi emlékmű — Operette* —, A Hét, V. évf. 1894. 45. sz. 708–709.) Ez úton szeretném Sinkó Katalin segítségét megköszönni.

53 *Építő Ipar*, XVIII. évf. i. h.

Kevéssel előbb, az Andrássy-szobor helyének kijelölésekor még az ellenkező volt a kifogás: a helyet az év nagy részében túl elhagyatottnak ítélték. (L.: a 2. sz. jegyzetet.) Valószínű, hogy a helyet a közbeeső három év alatt annyira megváltozott volna, inkább csak az érvelés következtetlenségével állhatunk szemben.

54 A millenniumi emlékek kérdésével foglalkozó albizottság a Magyar Mérnök és Építészegylet beadványát „figyelembe nem vehetőnek találta”, tekintettel a Zala–Schickedanz-terv sikeres voltára, az idő rövidségére, továbbá arra, hogy a „hivatott” művészek a millennium kapcsán „túláságosan lesznek igénybe véve”. (L.: OL–K–26. 1895. 22/712/újsz. 387.)

55 OL–K–26. 1895. 22/712/újsz. 2979. Jegyzőkönyv az ezredéves emlékmű és a Szent István-szobor kivitelének ellenőrzésére hivatott művészbizottságnak 1895. évi május 7-én tartott harmadik üléséről. L. még: Az 1892. február 18-ra hirdetett Országgyűlés nyomtatványai. Képviselőház–Irományok, 1068. sz. XXXII. kötet 409.

Az eredménytelen tiltakozást szerkesztő három építész egyike, Schulek Frigyes ellentert is készített. Ő, előző évi szent István király emlékműterve kiegészítéseként az északi Halászbástyára a szent István emlék pandantjaként Árpád, illetve hét vezér emlékművet tervezett. Félkörív bástyán, sugárszerű elrendezésben hét posztamens, rajtuk lovasszobrok (a vezérek), a centrumban Árpád lovasszobra állna. „Az emlékek kifejezett eszme felőlét az egész — nemcsak keresztény — nemzeti múltat, míg a Szent-István emlék a magyarországi keresztény kor kezdetét jelzi — írta a tervrögzítőjében Komor Marcell. (L.: *Építő Ipar*, XIX. évf. 15. sz. 1895. ápr. 10. 145.)

56 A kolonnád 1899-ben elkészült. (L.: Vasárnapi újság, 46 évf. 34. sz. 1899. augusztus 20. 562.)

A szobrászati rész, annak ellenére, hogy Zala a királysobrok egy részének megmintázását más szobrászokra bízta, nagyon vontatottan készült. A határidők egyre hátrább tolódtak. Erről részletesen L.: *Liber* i. m. 358–359.

57 A korábbi változatokon két kézzel fogta a koronát.
 58 Schinkel, C. F.: Sammlung architektonischer Entwürfe, Neue Ausg., Berlin, 1858. 164. lap. (Közl.: *Albert Hofmann: Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 8. Halbband, Heft 2, b, Denkmäler II., Stuttgart, 1906. 342.)
 59 Albert Hofmann idézett művében 35 oldalas fejezetet szentel ennek a típusnak (373–408.). A Traianus oszloptól a barokk kor Mária-oszlopain át a XIX. századi emlékművekig sok példát és típust sorol fel. Bár Schickedanz és Zala A. Hofmann összeállítását még nem forgathatták a terv elkészítésekor, a benne közölt példák nagyrészt, különös tekintettel a német-, francia- és olaszországiakra, minden bizonnyal ismerték.
 60 A kolonnád problematikát l.: *Mojzer Miklós*: Torony, kupola, kolonnád. Budapest, 1971. 51–64.
 61 Zala György munkásságának elemzésébe nem kívánunk belebocsátkozni. Az emlékmű plasztikai részének ismeretében igazat kell adnunk *Németh Lajosnak*, aki az érvényes plasztikai jelképeknek önkényes és sztereotip allegóriákkal, ikonográfiai közhelyekkel való helyettesítését kifogásolja. (L.: *Magyar Művészet* 1890–1919. Szerk. Németh Lajos, Budapest, 1981 I. kötet 206–207. és 211.)
 62 *Elek Artúr*: Schickedanz Albert. Nyugat VIII. évf. II. kötet 1915. 1117.
 63 *Beck Ö. Fülöp*: i. m. 238.
 64 A klasszicista monumentumról, majd az azt felváltó romantikus emlékművekről l.: *Alfred Neumeyer*: Monument to "Genius" in German Classicism. Journal of the Warburg Institute, Vol. II. 1938–1939. 159–163.
 Neumeyer G. Schadow 1820-as wittenbergi Luther emlékmű tervében ragadja meg azt a pillanatot, amikor „a szimbolikus architektúra helyét elfoglalta a történeti személy, és az ünnepélyes egyszerűség helyét anekdotikus zsánereket kaptunk”.
 Utalhatunk még a milleniumi parlamenti bizottság fentebb idézett jelentésére (l.: 26. jegyzet), amely az épület „nagy arányai-

val” az esemény fontosságát véli csupán érzékeltethetőnek, az „alkotás speciális jelentőségét” az ábrázoló művészet segítségével kívánja kifejezésre juttatni.
 65 *A. Hofmann*: i. m. 618–620.
 66 *A. Hofmann*: i. m. 401–404.
 67 *Dr. Kovács Dénes*: A Szabadságharc szobra. Vasárnapi újság, 38. évf. 11. sz. 1891. 165–168.
 68 *Nikolaus Pevsner*: A History of Building Types. London, 1976. 11–26. National monuments and monuments to genius.
 69 L.: a 64. és 68. sz. jegyzet.
 70 Bruno Schmitz-re utalok itt elsősorban, akinek munkássága most kerül majd a kutatás előterébe. Emlékműveit hosszú időn keresztül, mint az izléstelenség iskolapéldáit emlegettük; azt azonban ma már el kell ismernünk, hogy az építészeti emlékművet többek között ő emelte ismét méltó helyére. Tevékenysége pozitív és negatív értelemben is (követendő és egyben elrettentő példaként) hozzájárult az 1920-as évek néhány kiemelkedő építészeti emlékművének létrejöttéhez. (Gropius: Denkmal für die Märzgefallenen, Weimar; Mies van der Rohe: Rosa Luxemburg és Karl Liebknecht emlékmű, Berlin; Scsuszzev: Lenin mauzóleum Moszkvában vagy Tatlin megvalósítatlanul maradt III. Internacionálé emlékmű terve.)
 71 *Liber* i. m. 359.; l. még: *Magyar Művészet* 1890–1919. II. 1199. és 1201. kép.
 72 *Makoldy József*: Budapest díszítése május 1-én. Építő Ipar – Építő Művészet, 43. évf. 14. sz. 1919. május 4. 111.
 73 Építő Ipar – Építő Művészet, 43. évf. 14. sz. 110.
 74 *Gábor Endre*: Budapest szobrai, Budapest, 1955. 52.
 75 Szerencsére Bocskay István (1903. Holló Barnabás) és Bethlen Gábor (1902. ifj. Vastag György) szobrai nemcsak felfogásban, de méretben is tökéletesen illeszkedtek a királygaléria megmaradt figuráihoz. l.: *Liber*: i. m. 238, 239.
 76 Népzsava, 1958. VII. 9. 5. l. még: *Ádámfy József*: A világ Kossuth szobrai, Budapest, 1982. 49.

DAS TAUSENDJAHR-MONUMENT

ENTWICKLUNG DER KONZEPTION DES MILLENARDENKMALS VON ALBERT SCHICKEDANZ

In der Umwandlung von Budapest zu einer Großstadt war die erste städtebauliche Schöpfung die im Jahre 1885 übergebene Andrassy-Straße (heute Népköztársaság-Straße), deren visuelle Abschließung in dieser Zeit noch nicht gelöst war. Nach dem im Jahre 1890 eingetretenen Tod des Namensgebers hat die Gedenkkommission den Aufstellungsort des Andrassy-Denkmal im Treffpunkt der Andrassy-Straße mit dem Stadtwäldchen bestimmt. Für das Denkmalwettbewerb hat der Architekt Albert Schickedanz eine leichte halbkreisförmige Kolonnade um das Andrassy-Reiterstandbild von György Zala entworfen [1]. Im Aufbau und auch in Detailsformen weist diese Kolonnade viele verwandte Züge mit Mansarts Kolonnade des Parks in Versailles auf. Zwischen ihnen besteht aber ein wesentlicher Unterschied, da Mansarts Kolonnade ein inmitten eines Parks stehender, auf 32 Säulenpaaren ruhender voller Kreis ist, während diejenige von Schickedanz nur einen Halbkreis mit insgesamt 9 Öffnungen formt, der an den Rändern anstatt von Knotensäulen mit Pfeilern anfängt. Mansarts Werk ist eine, um das Denkmal gezogene, in sich geschlossene Einheit, dagegen wird die Statue bei Schickedanz durch die Offenheit des Entwurfs hervorgehoben, andererseits wird sie, am Rand des Parks errichtet, an die Stadt angeschlossen. Doch müssen — unter Beachtung dieser wesentlichen Unterschiede — die Ähnlichkeit, der Charakter der leichten Gartenarchitektur betont werden, da die im weiteren aus vielen Gesichtspunkten umgeformte Kolonnade ihre Durchbrochenheit und die gebogene Grundform bis ans Ende bewahrt; darin weicht sie von den deutschen Vorbildern — die dann in der ideellen Formgebung zur Hilfe gerufen waren — am konsequentesten ab. (Dieser Entwurf ist nicht verwirklicht worden.)

Im Jahre 1896 hat Ungarn die tausendste Jahreswende der Landnahme gefeiert. Die hervorragendste der feierlichen Veranstaltungen war die Millenarausstellung, die im Stadtwäldchen sechs Monate lang zur Besichtigung offen stand. Der Haupteingang der Ausstellung wurde durch den kompetenten Ausschuß am Rand des Stadtwäldchens, in der Verlängerung der Andrassy-Straße bestimmt. Hinter dem Haupteingang wurde die sich über den Stadtwäldchen-See spannende Brücke gebaut.

Im Einklang mit dem Brückenplan der Firma Szaléz Cathry und Sohn hat Albert Schickedanz den Entwurf des Haupteinganges der Millenarausstellung ausgearbeitet. [3] Schickedanz ist aus dem architektonischen Hintergrund der Andrassy-Statue ausgegangen, er hat aber die halbkreisförmige Kolonnade in zwei Quadranten aufgeteilt, zwischen denen er eine Öffnung von ca. 20 Meter frei ließ. Im Mittelpunkt des Komplexes stand auch hier ein Reiterstandbild (vermutlich dasjenige von Andrassy). Die 7 Öffnungen je ein Quadrant haben keine Bogen- sondern Architravschließungen. Mit dieser Veränderung hat der Schöpfer die französische Leichtigkeit durch die Feierlichkeit des römischen Barock abgelöst. Die aus Quadranten bestehende Säulenhalle erfordert wegen des visuellen Gleichgewichts eine schwerere Formgebung. Darum sind die Pylonen, die im Bezug ihrer Massen die anderen Stützelemente weit übertreffen, auf die Unterbrechungspunkte und auf die Ränder gesetzt worden. Auf die Pylonen kam die die Belastung von oben des Gesims fühlbar machende, betonte plastische Ornamentik, wodurch gleichzeitig auch der Eingang hervorgehoben wird. Die Silhouette des Reiterstandbildes verschwindet beinahe in der mächtigen Öffnung zwischen den Quadranten. (Das Haupttor der Millenarausstellung ist nicht nach den Plänen von Albert Schickedanz aufgebaut worden.)

Der Gedanke der Errichtung eines ungarischen Pantheons ist schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgetaucht und im Laufe der darauffolgenden Jahrzehnten erwidert aufgeworfen worden, ohne daß er zur Realisierung gelangt wäre. Im Jahre 1881 hat der Budapester Ausschuß für Bildende Künste den Vorschlag gemacht, die Tausendjahrfeier der Landnahme mit einem Monument zu verewigen. Schon im Jahre 1891 hat derselbe Ausschuß die Frage der würdigen Abschließung der Andrassy-Straße mit dem Gedanken des Tausendjahrmonuments — bedingungsweise — verknüpft.

Diese Vorstellung ist während der im Parlament stattgefundenen Vorbereitungen der nationalen Millenniumsfeierlichkeiten in die Nahe der Verwirklichung gekommen.

Den Auftrag für die Ausführung hat Ministerpräsident

Sándor Wekerle — mit Umgehung eines öffentlichen Wettbewerbs — Albert Schickedanz gegeben, der den Bildhauer György Zala, mit dem er schon mehrmals an Wettbewerben zusammengearbeitet hatte, als Mitarbeiter neben sich nahm.

Zu dem Monument ist ein vorher abgefaßtes Programm nicht gemacht worden. Betreffs des Darzustellenden wie die Landnahme, der göttliche Ursprung des ungarischen Königums, der Kriege, der Frieden, die Arbeit und der Wohlstand sowie der Darstellungsweise des Monuments haben die Ansprüche und Vorstellungen während der Arbeiten im Parlament allmählich konkrete Gestalt gewonnen. Im Bezug der Ausdrucksweise tauchte zeitweilig auch die Frage des Nationalcharakters auf. Die Vorlage, die durch den Parlamentsausschuß im Oktober 1894 erörtert wurde, ist schon in Kenntnis der Pläne abgefaßt worden und sie gibt im großen und ganzen die Ideenerklärung des später zustande gekommenen Monuments.

*

Albert Schickedanz hat eine ganze Reihe von Entwürfskizzen zum Millenniumsdenkmal gemacht. Die Zeichnungen wurden nicht datiert, darum kann ihre Chronologie nur hypothetisch bestimmt werden. (Die Zeichnungen sind in den Sammlungen des Landesarchivs (OL) bzw. in denjenigen des Budapester Historischen Museums (BTM) befindlich.)

Zu der ersten, vermutlich früheren Skizzengruppe gehören drei Zeichnungen — jede von ihnen zeigt ein von zwei Quadrant-Kolonnaden umgebenes Tor. Auf den, in die zweite Gruppe eingereihten Plänen gibt es eine breite Öffnung zwischen den Quadrant-Kolonnaden und die hervorgehobene Plastik, die den Gedankeninhalt des Monuments ausdrückt, erhebt sich im Mittelpunkt des Komplexes.

Das auf der ersten Zeichnung der ersten Gruppe [4] sichtbare Portal, das an die leichten Motive des Andrassy-Denkmalentwurfs und dadurch an diejenige der Kolonnade von Mansart in Versailles erinnert, kann die hiesigen mächtigen Dimensionen nicht ertragen und es erweckt mit der niedrigeren, aber infolge ihres Architravabschlusses schwerer erscheinenden Kolonnade eine sonderbare Disharmonie.

Auf dem zweiten und dritten Plan [5—6] hat auch das Portal einen waagrechten Abschluß — es ist eine nahe Verwandte des Berliner Brandenburger Tores von Carl Gotthard Langhans, mit dem wesentlichen Unterschied, daß Schickedanz die äußeren von den sechs Knotensäulen mit schweren Pylonen ersetzt und an die Stelle der rechtwinklig gebrochenen Flügelgebäude eine bogenförmig ausgestaltete offene Säulenhalle entworfen hat.

Der architektonische Teil des ersten Planes in der zweiten Gruppe [7] unterscheidet sich kaum von der Skizze, die zum Haupteingang der Millenniumsausstellung angefertigt wurde. In den Mittelpunkt des Komplexes ist eine, das ursprüngliche Reiterstandbild in Größe weit übertreffende, kolossale Frauenfigur — Hungaria — gesetzt worden. Die Komposition weist eine Reihe von verwandten Charakterzügen mit dem Münchner Bavaria-Denkmal von Leo v. Klenze und Ludwig Schwanthaler auf.

Im Oktober 1894 hat sich der Parlamentsausschuß über eine Variante dieses Planes auseinandergesetzt — Hungarias Stelle wird hier durch die Figur des vom Himmel herunterfliegenden Erzengels Gabriel auf einer hohen Säule besetzt. Hinsichtlich seines Wesens stimmt dieser Plan mit der endgültigen Variante überein.

Es waren nicht die obigen Pläne, die am 6. November 1894 der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Da der Parlamentsausschuß den Anspruch auf die „nationale Bauform“ erhoben hat, hat der Entwerfer seine Konzeption umgearbeitet. In Ungarn lebte noch auch um die Jahrhundertwende die romantische Ideologie, die den nationalen Stil mit dem mittelalterlichen gleichsetzte. In diesem Sinn hat Schickedanz die Säulenhalle in eine gotisierende Form gekleidet [10—11]. Die Erörterung der

gotisierenden Pläne ist im Parlament — dem Anschein nach — nicht auf die Tagesordnung gekommen.

Schließlich ist das Millenniumsdenkmal nicht analog zu dem Bavaria-Denkmal von Klenze und Schwanthaler verwirklicht worden. Wir vermuten aber sein Ideen-vorbild gleichfalls im deutschen Klassizismus entdecken zu können. Unter den, zu den Berliner Friedrich der Große-Denkmalen angefertigten Entwürfen von Carl Friedrich Schinkel gibt es einen, der durch seine Grundkonzeption mit dem Plan von Schickedanz in Verwandtschaft gebracht werden kann [12]. Das den Mittelpunkt umgebende Bauobjekt ist auch hier, wie auf Klenzes Bavaria-Plan, eine rechtwinklig gebrochene dorische Säulenhalle. Ein massiver Baukern wird in beiden Fällen durch je 2 Säulenreihen der Halle umrahmt. Die hinzugefügten plastischen Elemente werden im Inneren der Säulenhalle aufgestellt; für sich fordern sie im Gesamtbild keine Rolle. Diese Gebäude sind — ihrem Wesen nach — Sakristeien, die die Näherung des Helden oder der Helden zu den göttlichen Sphären fördern.

Die Säule oder der Pfeiler, mit einer Geniusgestalt gekrönt, und hier in den Mittelpunkt des Komplexes gesetzt, ist eine, seit der römischen Kaiserzeit wiederholt zurückkehrende Lösung der Verknüpfung der himmlischen mit den irdischen Sphären. Im Falle des Millenniumsdenkmals ersetzt Schickedanz den klassischen Sakristeibau mit einer offenen Säulenhalle. Diese Lösung, wodurch viele gleichwertige, dennoch betonte Stellen entstehen, ist geeignet, nebeneinandergeordneten Figuren Platz zu geben. (S.: Königsgalerien der französischen Kathedralen oder Barockaltäre.) Infolge ihrer Durchbrochenheit kann die Königsgalerie des Millenniumsdenkmals die Gehobenheit dieser Vorbilder nicht erreichen.

Auf Schinkels Denkmalentwurf ist die Säulenhalle mit dem vor ihr stehenden Pfeiler in völliger inhaltlicher und formlicher Einheit. Beide drücken die Verknüpfung der himmlischen mit den irdischen Sphären in der Sprache des Klassizismus aus.

Auf dem Plan von Klenze und Schwanthaler ist die romantisch gestaltete Figur, die eine spezifisch nationale Aussage betont, schon mit der, einen allgemeingültigen menschlichen Aussagegehalt tragenden Sprache des Klassizismus in Gegensatz geraten.

Der Anspruch auf einen einheitlichen Ideengehalt und auf eine einheitliche Ausdrucksform taucht bei dem Budapester Millenniumsdenkmal von Schickedanz und Zala überhaupt nicht auf. Die in der Mitte stehende Säule mit der krönenden Engelfigur hat noch den Anspruch auf die Verbindung der himmlischen mit den irdischen Sphären inne, aber die Genreartigkeit der auf dem Sockel stehenden sieben Reiterfiguren, die durch die hinzugehörenden Elemente, die auf die Zeitmäßigkeit streng achtend minutiös ausgeführt wurden, noch weiter gesteigert wird, ist zur Darbietung des romantischen Ideengehaltes auch nicht geeignet. Die das Zentralelement umgebende Säulenhalle, die infolge ihrer Durchbrochenheit all die Ernste und Gehobenheit entbehrt, ist nur zu einem dekorativen Hintergrund geworden. Auch die in die Säulenträume auffällig, aber durch das Licht aufgelockert gestellten ganzfigurigen Königsstatuen bleiben nur ergänzende, illustrative Elemente, aus dem Gesichtspunkt der Plastik können sie nicht bedeutend werden. Die Kolonnade von Schickedanz hat keine abschließende, sondern eine verbindende Rolle (man kann durch sie durchschauen). Anstatt einer majestätischen Sakristei ist sie eine leichte Gartenarchitektur. Ihre Leichtigkeit wird auch durch die, den strengen rechtwinkligen Bruch ersetzende sanfte Biegung und die weite Öffnung zwischen den zwei Quadranten betont.

Albert Schickedanz hat zu den symbolschaffenden Möglichkeiten der Architektur nicht genügend Vertrauen gehabt, deshalb ist der architektonische Teil des Denkmals wahrlich zu einem Dekor geworden, er ist nur ein Stadtbildelement geblieben — dessen größter Verdienst die Verbindung der städtischen Verkehrsader mit der hinter ihm befindlichen Parkanlage ist. Die Vermittlung der Aussage wird seitens der Architektur der Plastik überlassen. György Zala, der mitwirkende Bildhauer

war aber kein symbolschaffender Schöpfer, er war eher nur ein Illustrator — seine eigenen Kräfte genügten nur zu allegorischen Allgemeinheiten.

Außer den akademischen Schranken der Schöpfer ist zu der Symbolkraft-Schwäche des Denkmals auch das beigetragen, daß auch der auszudrückende Gedanke nicht geklärt war.

Nach dem Ausgleich von 1867 ist zwar ein mit inneren Nationalitäts- und Sozialspannungen beladener Gleichgewicht innerhalb der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zustande gekommen, haben doch die vorangehenden dreihundert Jahre, wo die selbständige Staatsexistenz kaum mehr als eine Fiktion war, auf die „glorreiche“, tausend Jahre alte Vergangenheit Ungarns einen dunklen Schatten geworfen. Das Monument sollte das Millennium so darstellen, daß auch die Habsburg-Ära, die die Selbständigkeit Ungarns fiktiv gemacht hat und auch während der Feierlichkeiten noch bestand, in ihm verewigt sein sollte.

Es ist schwer, einem auch in sich selbst widersprüchlichen Gedanken eine sichtbare Form zu geben. Der Akademismus — Schickedanz's und auch Zalas Werke sind durch ihn gekennzeichnet — war keine zur Abstrahierung neigende Kunst. Die Beschreibung und die Umschreibung haben zu seinen Mitteln gehört.

Die Denkmalplastik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat Bildwerke mit vielen Figuren und Nebenfiguren überall in Europa mit Vorliebe angewendet. Die erhabene Einfachheit der architektonischen Monumente des Klassizismus gehört in dieser Zeit schon der Vergangenheit an, seine Sprache ist unverständlich und

das an romantischen Denkmälern geschulte Publikum ist für die Genreszenen empfänglich.

Ein Denkmal, das zu Ehren der Nationalidee und der sie verkörpernden Person errichtet wurde, war die hervorragende künstlerische Aufgabe der Jahrhundertwende des 18—19. Jahrhunderts. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist das den Nationalgenius zu verewigende Denkmal wieder in den Vordergrund getreten. In Deutschland und in Italien wurde die Vereinigung des Landes gleicherweise mit Errichtung von Denkmälern der Herrscher (Kaiser Wilhelm I. und Viktor Emanuel) gefeiert. Für Sacconis Viktor Emanuel-Denkmal ist die Narrativität und die Zerstückeltheit noch mehr bezeichnend als für das Budapester Millenniumsdenkmal, aber solange Schickedanz seine stadtbildliche Aufgabe zum Nachteil der Monumentalität schön und fein gelöst hat, hat Sacconi in Roms Zentrum einen groben und irreparablen Eingriff vorgenommen und damit über den völligen Mangel des Verständnisses für Geschichte einen Beweis geliefert.

Mit den Kaiser Wilhelm-Denkmälern, später mit dem Leipziger Völkerschlachtdenkmal ist das architektonische Monument in der deutschen Späteklektik wieder erschienen. Ihre Feierlichkeit ist viel weniger einfach, als diejenige der hundert Jahre früher errichteten. Man hat aber auch bei ihnen versucht, die Plastik der architektonischen Komposition unterzuordnen. Auch die Zudringlichkeit und zugleich die Aussagekraft der Denkmäler von Bruno Schmitz standen von Schickedanz's Gesinnung sehr weit. Er war bestrebt ruhige Harmonie zu schaffen und um das zu erreichen hat er lieber auch auf den Ausdruck verzichtet.

NÉGY ISMERETLEN KÓRAJZ A KÖNYOMTATÁS ŐSKORÁBÓL (1801—1805) MEGEMLEKEZÉS ALOYS SENEFFELDERŐL, HALÁLÁNAK 150. ÉVFORDULÓJÁN

Ha a művészi litografálásról esik szó, a sokszorosító eljárásnak két közismert jellegzetességét szokták mindekelőtt kidomborítani:

- az eljárás új elvekre helyezte a sokszorosítást, vegyi folyamatokra építve azt; a magas-, ill. mélynyomás helyébe a síknyomás lépett, s az elv a nyomdatechnika megújulásának máig is továbbfejleszthető alapjává vált,
- az eljárás a múlt században a legnagyobb példányszámban történő sokszorosítási mód volt.

Feltalálójának, Aloys Senefeldernek (Prága, 1771—München, 1834) 150. halálzási évfordulóján azzal tiszteleghetünk emlékének, hogy bár zseniálisan egyszerű találmánya a tömegtermelést tette lehetővé, mégis néhány olyan lapot ismertettünk, amely ennek ellenére unikumnak tekinthető, s egyúttal jól illusztrálja a találmány meggyökerezésének körülményeit. E lapok a könyomtatás őskorából eddig ismert nyomtatványok sorát gazdagítják, jelentőségük is inkább történeti-dokumentatív, mintsem művészeti.

Felbukkanásuk egy nemrég elhunyt gyűjtő hatalmas kőrajzgyűjteményének részleges feloszlásával hozható kapcsolatba. E kollekció volt tulajdonosa — a művészet általános értésén és szeretetén túl — különösen vonzódott a művészi litográfiákhoz. Gyűjteményét e század húszas éveiben volt módja gyarapítani, amikor egyrészt számos más gyűjtemény oszlott fel (pl. Beurdeley, Politzer stb.), másrészt hatósági és devizális korlátok kevésbé akadályozták még a maiakhoz képest a műtárgyaknak ország-határokon keresztül történő áramlását. A gyűjtő feljegyzései bizonyítják, hogy egy-egy raritás megszerzéséért nemzetközileg jelentős közgyűjteményekkel szemben is csatát nyert nagy árveréseken.

Ennek köszönhető, hogy az unikumokon kívül a gyűjtemény igen sok, rendkívül ritka, mindössze 2—3 példányban ismert könyvomatot tartalmazott. Így nyílik mód, hogy a kőrajz-inkunabulumok teljességre törekvő modern katalógusait is módunk van részben kiegészíteni, korábban ugyan ismert, de időközben elmerült lapokat közzétenni, néhánynak pedig eddigi datálását pontosítani.

Közleményünkkel egyben a gyűjtő emlékének is hódolunk.

A lapok értékelésének megkönnyítésére érdemes felidézni az új nyomdatechnika elterjedésének néhány — egyébként ismert — adatát.

A bemutatott levonatok az 1801—1805. közötti időben, a találmány megszületését nem sokkal követően készültek, a nyomtatásuk helye — London, Párizs, Berlin — egymástól mégis távol esik. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy Senefelder találmányát egy igen széles látókörű, nagyvonalú és művelt vállalkozó karolta fel, aki családi és hivatalos kapcsolatai révén a találmány azonnali és széles körű gazdasági hasznosítására törekedett.

Johann Anton André, Offenbachi főzeneigazgató és zeneműkiadó, egy hugenotta meggyőződése miatt Európában szétszóródott francia arisztokrata család sarja, alighogy Senefelder megszerezte magának találmánya bajorországi területre szóló, 14 éves érvényű kizárólagos hasznosítási jogát (1799. szept. 3-án), még abban a hónapban (szept.

28.) megvásárolta azt saját Offenbachi nyomdája részére is. Utóbbi magával a feltalálóval rendeztette be ugyanabban az évben. Az ő ötlete volt az is, hogy hasonló privilégiumot szerezzenek Londonban, Párizsban, Bécsben és Berlinben is. 1800 elején kiutazott e célból Londonba, ahol ott élő testvérel, Philippel a kartonszövetek mintázására használt rézhengereket kívánták kőhengerekkel helyettesíteni, bár az elsőrendű célkitűzése mindvégig a kottanyomtatás maradt. Angliában azonban privilégiumot csak a feltalálóknak volt szokás akkoriban kiadni. Offenbachbavisszatérve rávette hát Senefeldert, hogy utazék személyesen Londonba. Az év novemberére tehető utat követően végül is 1801. június 19-én, ill. 20-án ki is bocsátották a privilégiumokat az Angol Királyság és Wales, ill. Skócia területére, 14 évre. Senefelder e jogait eladta az André családnak, majd — meggondolatlanul — szakított e korrekt üzlettársaival és Bécsbe sietett, hogy ott saját családjával szemben vívja ki jogát az osztrák privilégiumért.

A művészi litografálás elterjedése viszont a londoni André fivér, Philipp érdeme. Egyrészt, ő látta meg a találmányban a művészi területen történő hasznosításának lehetőségét, másrészt az ő első kiadványa szolgált például a kontinensen hasonló kiadványok közzétételéhez, s a művészek ily irányú érdeklődésének felkeltéséhez.

Philipp André mindenekelőtt Benjamin West-hez, a Royal Academy akkori elnökéhez, az ünnepelt festőhöz fordult, hogy kísérelje meg egy kifejezetten művészeti célzatú kőrajz elkészítését. Így született meg a „Krisztus feltámadását hirdető angyal”. Ezt mintaként felhasználva hívta fel az új eljárás londoni szabadalmazottja a többi művészeket is a litografálásra, de — miközben tudatosan törekedett közzéteendő füzetéhez a művészi alkotások összegyűjtésére — egyben bárki részére lehetővé tette, hogy nyomdájában saját rajzait sokszorosíttathassa. Az 1. sz. alatt ismertetett lap minden bizonnyal ez utóbbiak közé sorolható.

A „Specimens of Polyautography” című kiadvány első két füzeté, amelyek egyenként hat-hat művészi kőrajzot tartalmaztak, 1803. április 30-án látott napvilágot. A 12 mű nem képez sem stílári, sem tematikus egységet, művészi színvonaluk azonban vitathatatlan. Ha közönség-sikert nem is arattak, művészi és szakmai feltűnést kellett kelteniök. Ennek bizonyítéka, hogy egyrészt még abban az évben, 1803. őszi hosszú méltatás jelent meg a kiadványról Johann Christian Hüttner tollából az „Englische Miscellen” c. füzetekben (J. C. Cotta kiadónál, Tübingen), másrészt vitathatatlan, hogy az Párizsba is eljutott, amelynek külvárosában, Charentonban időközben a harmadik André fivér megnyitotta nyomdáját (1802.). Ez időben Anglia és Franciaország között még érvényben volt az amiens-i béke s a két ország között hatalmas turista-forgalom alakult ki, a két nyomda között pedig következetes volt a kapcsolat.

A „Specimens” adta azonban az ötletet R. Ackermann-nak, a német származású londoni kiadónak is, hogy egyéb litografált kiadványain túl az ott átutazóban levő Joseph Fischert felkérje néhány kőrajznak az André nyomdában történő elkészítésére. (L. 2/a és 2/b ábrákat.)

A „Specimens” közelebbi ismertetésére itt nem térhe-

tünk ki, Mindössze arra szorítkozhatunk, hogy annak meglepően magas színvonalára és ritkaságára utaljunk. Egyetlen komplett példánya sem ismeretes, aminek okát a kitört háború, a megromlott gazdasági helyzet, az alacsony példányszám, az angol közönségnek a vízfestés iránti érdeklődése egyaránt adhatja.

A két füzetet Ph. André utóda, G. J. Vollweiler ugyan 1806-ban újra közzétette s további négy füzetel kiegészítette, de ennek kifejtése már nem volna kapcsolatban a jelen tanulmányban tárgyalt lapokkal.

A könyvnyomtatás franciaországi meghonosítása a harmadik André-fivér, Frédéric nevéhez fűződik. Offenbachból ő kísérte el Londonba Senefeldert, 1801 őszén azonban már francia állampolgárságért folyamodik, hogy megkaphassa az ipari újítások iránt rendkívül érdeklődő hatóságoktól a „Brevet d'importation”-t. Ezt 1802-ben meg is kapja és Charentonban azonnal meg is nyitja nyomdáját, ahol ő is elsősorban kottanyomtatásra kívánt berendezkedni. A szaklapokban ismételtelen jelentek meg közlemények az új nyomdai eljárás előnyeiről, azt főként műszaki rajzok és üzleti nyomtatványokhoz tartják alkalmasnak. Kísérleteztek azonban művészi produktumokkal is. E nyomdában készült volna londoni megrendelésre a Musée Napoléon festményeinek reprodukciói P. N. Bergeret kivitelezésében, de itt kísérletezett

W. Reuter is, aki majd Berlinben fogja letelepíteni a könyvnyomást.

A nyomda 1804 májusában költözik Párizsba a Rue St. Sébastien 24. sz. alá, ahol — mint azt a 3. ábránk bizonyítja — már művészi szempontból is értékelhető művek is születtek.

W. Reuter, a porosz Lujza királynő rajztanára, ennek megbízásából 1803 júliusában járt Párizsban, hogy a Musée Napoléon képeiről az udvar részére másolatokat készítsen. Minthogy maga is már évek óta kísérletezett a mészről történő sokszorosítással, útba ejtette Offenbachot, majd a charentoni nyomdát. Itt ő is készített körrajzot, kezébe kerülhetett a Londenmal szoros kapcsolatot tartó nyomdában a „Specimens” egy példánya is. Ennek bizonyítéka, hogy mintájára szervezte meg Berlinben egy hasonló sorozat kiadását, amely „Polyautographische Zeichnungen vorzüglicher Berliner Künstler” címmel 1804 szeptemberében már meg is jelent. Arra nincs magyarázat, hogy bár a most bemutatott C. F. Hampe-lap (4. ábra) annak a források szerint része volt s e század elején még árveréseken szerepelt, miként vált az 1970-es években ismeretlenné.

A bevezetőben említett gyűjteményből előkerült, s az adattárakból jelenleg hiányzó könyvnyomatok ebbe a keretbe illeszthetők.

Csongor Dénes

KATALÓGUS



1. S. Walker (?): Pioneer (London, 1801 vagy 1804) (Budapesti magántulajdonban)

1. S. WALKER (?):

Pioneer 1st Battⁿ 3^d Guards (Utász)

Signo b.l.: S. Walker del. ad viv. 180.

Kréta-litográfia.

A papír mérete: 290 × 228 mm.

A szignóján kívül egyéb adat a művészről nem ismeretes. A mű nem szerepel F. H. Man: Lithography in England 1801—10 c. katalógusában. [1]

A rajz a képzetlen rajzoló minden jellegzetességét magán viseli. A vonalak elrajzoltak, az árnyalás ügyetlen, a kompozíció esetlen. Minden valószínűség szerint olyan személy (katonatiszt?) alkothatta, aki élt a Philipp André által felkínált lehetőséggel és csupán kísérletezési szándékból, inkább a műszaki újdonság iránti érdeklődésből sokszorosította rajzát. Esztétikai értékének hiánya is magyarázza, hogy több példánya nem maradt fenn.

A dátum a papír csonkulása miatt nem olvasható. Az akár 1801, akár 1804, akár 1806 is lehet. E tekintetben utalni kell arra, hogy Ph. André, akinek neve a kép bal felső sarkában megbarnult tintával készült megjegyzésben szerepel, 1805-ben elhagyta Angliát, így 1806 kizárható. A megjegyzésben fellelhető tévedés viszont azt sugallja, hogy a nyomat a legelső kísérletek közé sorolható. Ph. André ugyanis nem feltalálója a könyvnyomtatásnak, csak hasznosítási jogának tulajdonosa (patentee). Ő a későbbiekben következetesen így jelölte magát.

Téves a feljegyzésben foglalt az a kitétel is, hogy az „a kőre maratás mintapéldánya”. (Specimen of etching upon the stone.) A mai terminológia szerint ez a kőbe maratott árkokat jelentené, tehát a mélynyomást, holott Senefelder találmányának lényege, hogy sík felületű kőlapról készülő vegyi eljárás eredményeként a nyomat. A szóban levő lap viszont kétségtelenül síknyomat.

A tárgyalt litográfia ismertetése dokumentum értéke miatt indokolt, a naív művészet kedvelői viszont egy 1800 körül született naív alkotással ismerkedhetnek meg.

1 „Prints.” ed. Ziggrosser, New York, 1962.



2/a. Joseph Fischer: Festőnő és géniusza. (London, 1803)
(Budapesti magántulajdonban)



2. Joseph FISCHER (Wien, 1769—Wien, 1822):
Festőnő és géniusza (?)
Szignálva j.l.: J. Fischer, 1803, London.
Toll-litográfia, barnás papíron.
A rajz mérete: 239 × 299 mm.
A papír mérete: 286 × 421 mm.

Joseph Fischer osztrák festő, grafikus, litográfus. Esterházy Miklós herceggel 1803-ban Párizsban ismerkedett meg s elkísérte Londonba. Itt Philipp André műhelyében több kőrajzot készített. Még 1803-ban visszatért Bécsbe, ahol a herceg kép- és metszetgyűjteményének felügyelője, 1811-től igazgatója lett.

A Ph. André nyomdában készült kőrajzai közül hat közgyűjteményekből ismert, egy leírásból. (Utóbbi az Aufseesser gyűjtemény 1902. évi aukcióján 2222. tételszám alatt szerepelt.)

Felix H. Man: Lithography in England 1801—10 („Prints” ed. C. Zigrosser, New York, 1962.) című katalógusában ezek a lapok 56—62. tételszám alatt találhatók. E katalógus, mely az említett időszakban Angliában készült kőrajzokat sorolja fel, az itt ismertetett lapot nem tartalmazza. Ezt sem a szerző, sem a British Museum 1979-ben még nem ismerte.

A dr. Adam Politzer-gyűjtemény 1922. évi árverésének (Wien, dr. Ignaz Schwarz), katalógusában 196.

2/b. Joseph Fischer: Nagy fa zsoldosokkal. (London, 1803)
(Budapesti magántulajdonban)

tételszám alatt „Polyautographische Arbeiten Fischers a.d.J. 1803” megjegyzéssel szereplő két lappal közelebbi ismertetés hiányában biztonsággal egyik sem azonosítható.

F. H. Man úr 1980. szept. 28-i levelében felhívta a figyelmet arra, hogy a „Festőnő” méretei nem felelnek meg a Ph. André kiadásában 1803-ban megjelent, „Specimens of Polyautography” című füzetekben közzétett művészi kőrajzokéinak, ennél fogva nem sorolható a részére készültek közé.

A Man-katalógus 58. sz. alatt ismertetett „Öt alak asztal mellett” című lappal kapcsolatban említés történik arról, hogy a kőrajznak a Heinrich Schwarz-gyűjteményben található példányán, mely ugyancsak barnás papíron készült, rézlemezről nyomtatva a következő szöveg olvasható: „Printed at the Polyautographic Office by P. André, the Patentee- for R. Ackermann's Repository of Arts, 101 Strand, London. Publish'd 1st January 1804.”

Abból, hogy a „Festőnő” is barnás papírra készült tollrajz, esetleg arra lehet gondolni, hogy azt szintén R. Ackermann részére alkotta a művész.

Az itt ismertetett lap művészi kvalitása nem éri el az Esterházy Léopoldine-nak, a herceg lányának dedikált „Nagy fa hat zsoldossal” (Man. kat. 52. sz.) című lap színvonalát. (2/b kép) Ez utóbbin bélyegző tanúsítja, hogy egykor prof. dr. Adam Politzer gyűjteményének része volt. A két lapon ceruzával feljegyzett és egymást követő sorsszámok arra utalnak, hogy hosszabb ideig azonos gyűjtemények darabjai voltak. Az utóbb említett reprodukálását — bár nem unicum — a szignó azonosítása, továbbá az indokolja, hogy a F. H. Man által adat-szolgáltatásra felkért gyűjtemények közül az csak a British Museumban volt fellelhető, végül, mert magyar vonatkozása is van. (Szignálva; j.l.; J. Fischer. Ajánlás alul középen; Dédie a Léopoldine le 23 Juillet 1803. (sic!) Méretei: 205 × 233 mm.)



3/b. Pierre Nolasque Bergeret: *Communion* (Paris, 1803) (Budapesti magántulajdonban)

3. Pierre Nolasque BERGERET (Bordeaux, 1782—Paris, 1863):

Habit, veste et culotte . . .

Szignó b.l.: monogrammal.

Toll-litográfia.

A rajz mérete: 245 × 208 mm.

Szöveggel: 280 × 208 mm.

Az első könyomdát Franciaországban Frédéric André 1802-ben telepítette le, Charenton-ban. Londoni testvéreinek nyomdokain haladva ő is kísérletezik művészi rajzok nyomtatásával. Az első művész, akit erre felkért, P. N. Bergeret. Nevezett a Musée Napoléon festészeti remekeit reprodukálta volna Bell, londoni kiadó részére, ahol művei hat lapos füzetekben jelentek volna meg. A terv a háborús események miatt megghiúsult, a fennmaradt kísérletek pedig sem művészi, sem technikai szempontból nem voltak kielégítőek.[1] A kísérletezés 1803-ra datálható.

Az irodalom az első francia könyommatnak azt a „Mercure”-t tartja, amely Fréd. André nyomdájának Párizsba való áthelyezését követően (1804. május; Rue St. Sébastien No. 24.) az itt megjelent kották emblémájaként volt használatos. Időközben előkerült még egy szintén emblémáknak használt „Hegedűlő alak”[2] is. Ezek a toll-litográfiák technikailag már kifogástalanok, művészi értékük azonban csekély. 1805 végéig voltak használatban, amíg Fr. André el nem hagyta Franciaországot.

Az utóbbi két alkotáshoz kapcsolható és szintén az 1804—5 évekre datálható a most ismertetett harmadik lap is, amely viszont művészi szempontból is színvonalasnak tekinthető. Erről nem tesz említést sem Gräff,[3] sem Béraldi[4] a múlt századi grafikákról összeállított katalógusaiban és nem tartalmazza azt az „Inventaire du Fonds Français” sem.

Claude Bouret úr, a Bibliothèque Nationale koncer-vátora 1980. február 22-i szíves tájékoztatása felhív-



3/a. Pierre Nolasque Bergeret: „Habit, veste, . . .” (Paris, 1804—5) (Budapesti magántulajdonban)

1 Lásd H. Schwarz: Unbekannte französische und italienische Lithographie-Incunabeln in Wiener Sammlungen. (Graphische Künste, Wien, 1921.) E cikk a kísérleteket 1804—6 évekre helyezi. Fr. Bergot úr, a Rouen-i Múzeumok igazgatója viszont felhívta a figyelmet az egyik vázlaton található XI. számra, ami a francia forradalmi időszámítást figyelembe véve 1803-nak felel meg. Ebből az évből egyébként W. Reuter-nak is maradtak fenn Párizsban készült és datált könyomatai azonos műhelyből. (L. Hollstein und Puppel, Berlin, XXXI. sz. aukciós katalógusát.) (3/b ábra.)

2 Reprodukálja F. H. Man: Artist's Lithographs (London, 1970).

3 Walter Gräff: Die Einführung der Lithographie in Frankreich. (Heidelberg, 1906.)

4 H. Béraldi: Les Graeurs du XIX. siècle. (Paris, 1885—1892.)

ta a figyelmet arra, hogy Bergeret néhány karikatúrát készített Martinet kiadványa, a „Suprême Bon Ton” részére. Így a lap esetleg kapcsolatba hozható az onnan ismert, „Élégant lorgnant un couple” (Egy párt szemrevételező elegáns úr) című ismert karikatúrával. A most szóban levő lapról azonban hiányzik a sorozatra egyébként jellemző fejléc.

Hangsúlyoznunk érdemes, hogy a nyomdát a tárgyalt lapunkon „Imprimerie lithographique” megjelöléssel illetik. Ez a megnevezés használja először a litográfia szót Senefelder találmányának megjelölésére. Philipp André Londonban, valamint W. Reuter Berlinben a „Polyautographie” kifejezéssel jelöli a könyvnyomtatást. A francia példa nyomán csak 1805 októberétől nevezik Münchenben is „Lithographische Kunstproducte”-nek a kőrajzokat, addig Al. Senefelder „Chemische Druckerey”-nek nevezte eljárását.

E lap technikai minőségét figyelembe véve további elemzést igényel, hogy miért volt szüksége Denon-nak és a Société d'Encouragement illetékeseinek arra, hogy a müncheni nyomdát külön is felkeressék, és produktumait külön tanulmányozzák, hiszen a helyi nyomda is kellő információval szolgálhatott részükre az új sokszorosítási mód hasznosíthatóságát illetően.



4. Carl Friedrich Hampe: *Antike Familienszene* (Berlin, 1804) (Budapesti magántulajdonban)

4. Carl Friedrich HAMPE (Berlin, 1772—Berlin, 1848): Antik családi jelenet.

(Hátán azonos levonat. Nyomdai selejt.)

Szignó alól: Polyautographische Zeichnung von C. F. Hampe.

A szignó nehezen olvasható, de a nyomok alapján a művész egyéb lapjainak egybevetésével megfejthető.

A rajz mérete: 237 × 303 mm.

Szöveggel: 256 × 303 mm.

A papír mérete: 270 × 434 mm.

C. F. Hampe életkép és történelmi festő. 1823-tól a berlini akadémia tanára.

R. Arnim Winkler: *Die Frühzeit der deutschen Lithographie* (Prestel-Verlag, München, 1975.) című, az 1796—1821. között készült litografikus inkunabulumokat jegyzékbe foglaló és a legmodernebb szempontokat szem előtt tartó, tudományos hitelességű katalógus a következőket jegyzi meg e lappal kapcsolatosan: „A Zeitschrift für Bücherfreunde 1897, 130., a Dussler 2. sz., és az Aufseesser 106. sz. alatt említett 'Antik családi jelenet' Johann Erdmann HUMMEL: 'Elternglück' lapjával azonos.”

A szerző a neki megküldött fotokópia alapján véleményét 1979. nov. 9-i levelében az alábbiak szerint módosította:

„X. 31-én megküldött leveléért és a három fotokópiáért fogadja köszönetemet. Azokkal kapcsolatosan a következők szerint foglalkozom állást:

... A 2. sz. mellékletnek különleges jelentősége van, mint-hogy e lap egyébként nem ismeretes. Dussler ugyan 2. sz. alatt Hampe művei közé felvette jegyzékébe, de csupán Aufseesser-nek a Z. f. B. I/1897, 130. oldalán közölt cikke (fotokópiában mellékelve), és az Aufseesser árverés katalógusa alapján. Én e lapot egyik nyilvános gyűjteményben sem találtam meg, ami feltehetően a lenyomat nem kielégítő minőségével magyarázható. Az Ön fotokópiája maga is ugyanazt a vastagon szétfolyó vonalat mutatja, ami Weitsch-et annyira bosszantotta, hogy az eljárást mint „használatlan” jelölte meg, és az aláírás hiányában mindenképpen hajlanék arra, hogy a lapot neki tulajdonítsam. Minthogy Hampe lapja nem került elő, feltételeztem a Hummel lappal való összetévesztését, mivel nem említették és kezdőbetűik egyeznek.

Ha a katalógus kiegészítésére sor kerül, az Ön lapját abba fel kell vennem.”

Az említett Aufseesser-katalógus is tartalmazza azt a megjegyzést, hogy a lap mindkét oldalán van nyomat (Doppelseitig gedruckt), ez jelzi annak próbanyomat voltát. Hogy nyomdai selejtről volt szó, valószínűsíti, hogy az árverésen több kétoldalon nyomott lap is szerepelt (110. tételszám „Gebirgslandschaft mit Wasserfall”). A 108. tételszámú „Kain megöli Ábelt” c. Hampe-lap hátára Fr. Bolt egy rajzát nyomtatták. Feltételezhető tehát, hogy az aukción W. Reuter nyomdájának néhány próbanyomata is szerepelt.

A Hollstein und Puppel cég (Berlin, XXXI. sz. 1926.) február 9-i aukcióján viszont 700 tételszám alatt a lap ugyancsak fellelhető, mely a most ismertetettel azonosítható, bár azt a katalógus W. Reuter művei közé sorolja.; „Antike Familienszene Polyautographie nach Hampe. 1804.” E katalógusnak a felosztott gyűjteménnyel egyidejűleg eladott példányában ceruzás feljegyzés tanúsítja, hogy új tulajdonosa 11 márkáért vásárolta meg. Ezen az árverésen egyébként a Reuter-nyomda számos más próbanyomata is forgalomba került. Eredetükre nézve adat a katalógusban nem található.

VIER UNBEKANNTE LITOGRAPHIEN AUS DEN ANFANGEN DES STEINDRUCKS (1801—1805) ERINNERUNG AN ALOYS SENEFELDER, AUS ANLAß DER 150. WIEDERKEHR SEINES TODES JAHRES

Aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Todesjahres von Aloys Senefelder, dem Erfinder des Lithographierens, erweisen wir seinem Andenken damit Ehre, indem wir vier solche Blätter publizieren, die in einer unlängst aufgelösten Sammlung aufgetaucht sind, die nicht nur als Einzelstücke bewertet werden können, sondern auch in modernen Katalogen nicht erwähnt werden und zu den Dokumenten der ersten fünf Jahre der Steinzeichnung gerechnet werden können. Der Grund für die Veröffent-

lichung der zwei weiteren Blätter liegt darin, daß die Datierung des einen sich näher bestimmen läßt und daß andere — darüber hinaus, daß es eine Rarität ist — wegen seiner ungarischen Beziehungen interessant ist.

Die Urgeschichte des Steindrucks von London, Paris und Berlin ist aus den kürzlich erschienenen Werken von Man, Wyman und Winkler bekannt, deren Angaben durch unsere Blätter nur bereichert werden.

1. S. Walker, der Schöpfer des mit „Pioneer” betitel-

ten Blattes ist unbekannt. Er kann zu den Amateuren gehört haben, die von Philipp André veranlaßt, sich in dessen Druckerei in London in der Steinzeichnung versuchten. Künstlerischen Wert hat das Blatt nicht, es ist viel mehr wegen seines geschichtlich-dokumentativen Wertes interessant. Seine Datierung kann aufgrund der Beschädigung des Papiers gleichermaßen 1801 und 1804 bestimmt werden (Ph. André hat London schon im Jahre 1805 verlassen). Die in der linken oberen Ecke des Blattes mit Tinte vermerkten Angaben sind falsch. (Ph. André war nicht der Erfinder, sondern der Patentinhaber des neuen Vervielfältigungsverfahrens; das Lithographieren ist mit dem Steinätzen nicht identisch), doch gerade wegen dieser Irrtümer ist anzunehmen, daß das Blatt im ersten Betriebsjahr der Druckerei angefertigt wurde. (Fig. No. 1.)

2. Joseph Fischer (Wien, 1769—1822) — bekannter, österreichischer Künstler, der sich in Begleitung des Herzogs Miklós Esterhazy in London aufhielt und dort im Jahre 1803 in der Druckerei André auch mehrere Steinzeichnungen angefertigt hat. Von diesen sind sechs aus Sammlungen, eins aus der Literatur bekannt. Sein Blatt „Malerin und ihr Genius“ war bisher unbekannt. Das Blatt „Oak Tree with Lansquenets“ wird wegen der Identifizierung der Signaturen und seiner Seltenheit publiziert. Die in der Dedikation erwähnte Léopoldine ist die Tochter des Herzogs. (Fig. No. 2/a und 2/b)

3. Pierre Nolasque Bergeret (Bordeaux, 1782—Paris, 1863) ist der erste französische Künstler, der sich mit der Steinzeichnung beschäftigte. Die technische Ausführung

seines Blattes „Habit, veste . . .“ ist tadellos. Es wurde in der Druckerei von Frédéric André angefertigt, die im Mai 1804 aus Charenton nach Paris verlegt wurde und dort bis Ende 1805 in Betrieb war. All dies hilft bei der Bestimmung der Entstehungszeit des Blattes.

Der Abdruck „Communion“ ist aus dem Artikel (Graphische Künste) von H. Schwarz aus dem Jahre 1921 schon bekannt. Seine Datierung kann aber von 1804—5 — die Zeitrechnung der Französischen Revolution in Betracht gezogen — auf 1803 modifiziert werden. Die auf dem Blatt zu sehende Nummer XI. weist darauf hin. (Fig. No. 3/a und 3/b)

4. Das Blatt „Antike Familienscene“ von C. F. Hampe ist aus der Literatur gleichfalls bekannt. R. A. Winkler schreibt in seinem Katalog „Die Frühzeit der deutschen Lithographie“ folgendes: „lt. Ztschr. f. Bücherfreunde 1897, Seite 130, und D. Z., Aufseesser 106, ist „Eltern-glück“ von J. E. Hummel“. In seinem Brief vom 9. November 1979 hat er aber seine Meinung geändert: „Dieses Blatt ist sonst nicht bekannt. Dussler hat es zwar als Nr. 2. bei Hampe aufgenommen, aber nur auf Grund des Artikels von Aufseesser in der Z. f. B. I/1897 Seite 130 und nach dem Katalog von Aufseessers Versteigerung. Ich habe dieses Blatt in keiner der öffentlichen Sammlungen gefunden, was möglicherweise mit der nicht zufriedenstellenden Qualität des Abdrucks erklärt werden kann . . . Wenn an Nachträge gedacht wird, sollte also Ihr Blatt aufgenommen werden.“

Dieser Abdruck ist offensichtlich ein Ausschußprodukt der Druckerei (Fig. No. 4.).

JUSTH ZSIGMOND PÁRIZSI NAPLÓJÁNAK (1888) KÉPZŐMŰVÉSZETI VONATKOZÁSAI

„Egymás után robogunk át a Gare de l'Est felé futó utcákon, egymás után maradnak el a párhuzamos villogó lámpasorok, a hazafelé — Párizs felé siető járókelők, végre az utolsó lámpa — a mezők csendje.

Csak messziről egy fényes folt jelzi Párizs nyomát, aztán ez is a homályba merül.

Fent az égen a hajótöröttek csillaga —

Viam mean persecutor” — ezekkel a szavakkal fejezi be Justh Párizsi Naplóját, [1] a száguldó tempóval megélt események leírását, melyet az élmények rezignált-általánosító összegzése kísér. A látottakat Justh mintegy nyersanyagként, energiaforrásként kezeli, de az „analizáló” regényíró próza ellenére, elsősorban esztétikai élményként éli át, ahogy a párizsi útjának évében megjelent Művész szerelem főhőse „hangulatok” keresője és rabja. Szubjektív átélés és távolságtartó elemzés, érzékeny nyitottság minden új iránt — ez jellemzi a naplóíró Justhot, aki a magyar „dekadensek” közül elsőként

merült meg Párizs új eszméket, kifinomult műveltséget és lüktető életet, művészi és nagyvilági szubtilis keverékét megteremtő közegében.

1888-ban már másodszor járt Párizsban. [2] Nem csupán szemlélője és befogadója, hanem — személyes vonzása és tehetsége folytán — aktív résztvevője is a társasági és művészeti életnek. Kivételes, sőt kivételezett helyzetből méri fel társadalmi osztályát; „a mai társadalom testét boncolja”. [3] A szalonéletet, a divatot, a párizsiak életét, szórakozásait mutatja be, akár az impresszionisták által megörökített és Turgenev lakóhelyéül szolgáló Szajna parti falucskát, akár a Chat Noir mulatót, a Murger óta népszerű, romantikusan vonzóra maszkírozott bohémvilág egyik központját írja le. Eleven képet fest a meglátogatott hírességekről Taine-től Sarah Bernhardtig.

A Naplóban Justh számos — jórészt ismeretlen vagy másod-, harmadrendű festőt, zeneszerzőt, író és költőt — említ, amely a megjelenésekor támadt, elsősorban a szerző írói értékeit taglaló vita [4] lezárulása után is, felemás érzéseket kelt. Legutóbb Pór Péter vetette szemére Justhnak, a képzőművészeteket is valószínűleg beleértve, hogy „a kor igazi, új nagyságainak még a neve sem fordul elő (Justh) pár száz oldalas feljegyzéseiben.” [5] Justh különleges vonzódása a képzőművészethez (két regényének főhőse is festő: Művész szerelem, Fuimus), a Napló képzőművészeti vonatkozásainak gazdagsága, a Naplóban említett festők, szobrászok ars poeticája ezzel szemben éppen Justh éles valóságát, az uralkodó tendenciák felismerését példázza. Elemzői gyakran képzőművészeti párhuzamokkal érzékeltetik a justhi mű jellegzetességét, Sötér István Justh-ban a francia impresszionistákkal rokon vonásokat fedezett fel. [6] Elek László is „impresszionista művészi látásról” ír a Napló kapcsán. [7] Diószegi András a Párizsi és a Hazai Naplót „irodalmunkban a szecessziós világnézet és stílus első megnyilvánulásának tekinti. [8] Pór Péter hasonlóan. [9] A képzőművészeti vonatkozások azonban egyértelműen a historizmuson és az eklektikán belül a szimbolizmus meghatározó szerepéről tanúskodnak. Justh az 1880-as évek végén a naturalizmussal és az impresszionizmussal szembe forduló, jórészt eklektikus formában megjelenő, különböző korszakok stílusát és ikonográfiai sémáit felújító, az akadémikus festőkre és a szalonfestészetre is ható szimbolizmus kibontakozásának a tanúja. Érzékeli a pozitivizmusból való fokozatos kiábrándulást, egy olyan korszak beköszöntét, [10] mely megkérdőjelezte az ipartechnikai fejlődés mindenhatóságát és magával hozta a miszticizmus különböző formái iránt megnövekedett érdeklődést is. A Napló képzőművészeti vonatkozásaiból a szimbolizmus első, a preraffaeliták franciaországi kultuszával, Gustave Moreau és Odilon Redon nevével fémjelzett korszaka tárul elénk. Jóllehet Justh látszólag nem válogat sem a rázúduló események, sem az irodalmi és zenei élmények között, hanem „mindent” bemutat, mégis oly mértékben koncentrált saját eszményeire, hogy a számtalan középszerű mester munkájában is felfedezi kedvelt „hangulatait”, s korábbi eszményeihez híven, a „valóságot” keresve is, elsősorban a szimbolizmustól megérintett téma- és érzésvilágra rezonál.



1. Justh Zsigmond fotója
(Budapest, O. Széchenyi könyvtár, Kézirattár)

Justh nagyvilági élet iránti vonzalma integráns része a művészi magatartásmódról kialakított századvégi elképzelésnek, melyhez könnyedén asszociálható volt a nagyvilági dilettáns életmódja is; „... a művészet célja elfeledtetni az élet hazugságait. Azért minden nagyvilági embernek dilettánsnak kell lennie.”[11] A művészet a világ nehézségeit, kegyetlenségét feledtető vigasztaló szépség forrása, üvegházi légkörébe burkolózva él a művész és a művészettel foglalkozó kis számú beavatott. A különös, kifinomult élmények keresése egyfajta közösséget teremt köztük. Hasonló okokból a romantikus—dekadens művész vonzódik az arisztokráciához, a hagyományhoz; a Goncourt-fivérek a 18. század művészetéről írnak könyvet, Baudelaire dandy kultuszának fontos eleme az angliai hagyományörző felfogás kedvelése.[12]

A „félíg tudatos”, „civilizálatlan” magyar társasági viszonyok után Justh szinte beleveti magát a párizsi társasági életbe. Napjait jórészt a kötelező vizitek, fogadások, bállok töltik ki. A nagyvilági, a társasági élethez természetesen hozzátartozik a beszélgetés a művészetről. A divatos festők, így Munkácsy, nagy társasági életet élnek, bállok rendeznek. Sok szimbolista író, költő és festő ihlető közege a szalon, Proust és Gustave Moreau is egy ideig divatos szalonok látogatója.

Korábbi naturalista felfogását és új szimbolista látásmódját összekötő objektív távolságtartással elemzi az arisztokrácia és a meggazdagodott polgárság különböző rétegeinek életmódját, ugyanakkor még él benne a nagy történelmi nevek romantikája; nem mulasztja el soha az összejöveteleken részt vevő comte-ok, comtesse-ek, duc-ök és duchesse-ek, marquis-k és marquise-ok nevének felsorolását, de meglátja a hanyatlást, a fényes külsőségek mögött a megújulni képtelen, pókhálós, dohos szemléletet is.

Rendkívül nagyra értékeli a szalonok szerepét. A legjobbnak Comtesse Diane-ét (Marie Suin de Beausacq-ét) tartja, ennek csillaga a parnasszista költő, Sully-Prudhomme volt. Louise Read írószobáját, melynek falait Maurice Rollinat, a Justh által igencsak túlértékelt költő és zenészerző arcképe, egy Huysmans által ábrázolt metszet, Barbey d'Aurevilly és Georges Lorin költő portréja, Moreau egy rézkarca és néhány Félicien Rops mű díszíti, egyenesen a „modern Párizs szellemének kvintesszenciájaként” írja le.[13]

„La reine de la Débauche”[14]

A szalonélet művészi, kifinomult légkörében a főszerepet mindig nők játszották. Justh öt csoportra osztja a társasági életben szereplő főbb nőtipusokat: „femme prince”, „femme sport”, „femme amour”, „femme littérature”, „femme poésie”.[15] De a századvég igazi nőtipusa, a modern bálvány, a „femme fatale” Justh számára a minden szabályt felrúgó, utánozhatatlan színésznő, Sarah Bernhardt; „Az asztalfőnél egy gótikus trónszékben Sarah — l'incomparable. Fehér selyem preraphaelisztikus selyem negligzé, arannyal hímezve. Fején egy aranyfál. . . Mindene fáradt, souple és stilizált. Un rêve.”[16]

Megtudjuk, hogy Sarah sok időt szentel a festésnek, gepárdot és madarakat tart, megismerjük a hosszadalmas, népes vendégsereg asszisztenciájával lezajló reggeli fogadásokat. Justh végigvezet a tárgyakkal telezsúfolt, a színésznő tudóbaja miatt túlfűtött szobákon: „Az első emeletre keskeny reneszánsz falépcsőn jut az ember. A falakon képek, török stb. Többi között Sarah egy nagy képe Fedorában és Rachel acélmetsetű képe.

Emellett: hálószobája, a legszebb modern szobák egyike. A falat halvány lila szín selyem szövet borítja, amelybe arany liliomok vannak szöve. Ugyanebből a szövetszövetből az ágy és az ablakok függönyei.

Egy pár halvány zöldeskék lakkszekrény.

Halvány lila és halvány zöldeskék: couleures Sarah Bernhardt. Ezért szeretem én a turquoise-okat és pármái ibolyákat együtt.

Cabinet de travail-jának fala sötétvörös, tölgyfa bútork, nagy íróasztal és sok könyv.”[17]



2. Puvis de Chavannes, Pierre: Drapéria tanulmány (kréta; Budapest, Szépművészeti Múzeum)

Többször is leírja kedvencét különböző kosztümökben, külön elemzi színvilágát, így a róla elnevezett Tosca zöldet. Sarah egyéniségéhez illőnek leginkább a halvány eperszín és a lila árnyalatokat tartja. Ahogy Proust Swann-ja Odette-ben a korszak szépségideálját, Botticelli nőtipusát fedezi fel, Justh Botticelli Louvre-ban látott freskótörédékeként (Allegorikus jelent; Venus a Gráciaktól követve megajándékoz egy fiatal nőt) nőalakjaihoz hasonlítja Sarah-t: „Hosszú időt töltünk Botticelli egy freskója előtt, amely négy vagy öt nőalakot ábrázol, amelyek mind mozdulatlan, mind klorit, arckifejezésre Sarah-ra hasonlítanak — nővérei lehetnének.”[18]

Elemzi Sarah híres portréit is. „A színésznő egyéniségét többször is találóan megfogalmazó Mucha plakátokat még nem ismerhette (Alfons Mucha csak 2 év múlva, 1890-ben rajzolta le először a színésznőt). Az ismert Clairin portréval szemben Justhnak Axentoviché tetszik a legjobban: „Ez az első portré, amely Sarah-t jellemző félszíneivel, egész rafináltságával visszaadja... Ebben arca, kezei, ruhái, haja, — az egész pasztell összefolyik, el van mosva, s e szubtilis áttetsző köd: ez Sarah.”[19]

Az enteriőr

Justh igen nagy gondot fordít a különböző szalonok és a híres művészek lakásainak, palotáinak leírására. A szép anyagokért, a hangulatos összehatásért lelkesedő, részletező leírásai vagy kritikus megjegyzései betekintést engednek az 1880-as évek Párizsának divatos otthonaiba. Naplójában sorra mutatja be a XV. és XVI. Lajos stílusában épült palotákat, gótikus ebédlőket, rokokó szalonokat — a historizmus tetőződő divatjában vagyunk. Amíg tehet, Baudelaire is az Hôtel Pimodan XIV. Lajos stílusú szalonjában fogadta vendégeit. (Észreveszi azt is, hogy a modern nagyváros szükségleteit kielégítő, a historizmus által kialakított épülettípus, a bérház milyen célszerűen van kialakítva: „Mellette egy bérház, a célznak megfele-



3. Leffèvre, Jules: Ondine
(Budapest, Szépművészeti Múzeum)

lően épült. Mindegyik emeletet pretenzió nélküli vasrostély futja körül. A homlokzaton alig van dísz, de azért szintén termésköböl épült. Még e kaszánya-stílust is megtudták nemesíteni.”[20]

Leírásából elsősorban az úgazdag polgári réteg, különböző korok stílusából építkező eklektikája bontakozik ki. Az arisztokrácia múltból megmaradt fényét irigylő polgár címetek és XV. Lajos stílusú palotákat vásárolt, felhasználva a különböző stílusokban rejlő asszociatív tartalmakat.[21] A hely megválasztása is nagy jelentőségű volt, az „haute bourgeoisie” például a Faubourg St. Honoré negyedben lakott. Évezredek kultúráját magának érezve a polgárság a tudomány által feltárt és különböző korszakokba osztályozott tárgyakat luxus terméként, saját fényét emelő díszként használta. A túlzásfolt enteriőrökben a különböző stílusú tárgyak elvesztették eredeti tartalmukat, a tulajdonos gazdagságát, társadalmi súlyát, s a tulajdonos egyéniségét is reprezentáló tárgyakká váltak.

A részlet rendkívüli hangsúlyt kapott. A gazdagon berendezett palotákban egy-egy összejövetel megszervezése, a kosztümök és a kellékek összeállítása egy reneszánsz udvari ünnepség megtervezettségével vetekszik. Justh így ír le egy ebédet: „Igen artisztikusan felterítve. Csupa régiségen s régiséggel eszik az ember. Római tálak, reneszánsz kanalak, régi cseh üvegek, olasz gyümölcstartók. Dîner archéologique et excellent.”[22]

A historizmussal kapcsolatban a stílustalansággal együtt emlegetett szubjektív elem hiányának cáfolata

Justh beszámolója, melyek éppen a kor egyéni hangulatát, a különböző elemek egységét sugallják a városképben és az enteriőrökben egyaránt: „A házak façade-jai, a kirkatok, az öltözők; a palota csak úgy, mint a bérház, finomult ízlésre mutat; a műárosok kirakatai csak úgy, mint a divatkereskedők és könyvárusok boltjai; a mondaine Worthtól vagy Felixtől kikerült ruharemeke csak úgy mint a griseté „à la Place Clichy” készült ruhácskaja ugyan azt fejezi ki.”[23] „Aztán amott a Place de la Concorde. Az egyiptomi obeliszket XVI. Lajos ízlésében tartott kőkorlátok veszik körül, hátterét a görög templomokra emlékeztető Madeleine képezi s ezzel szemben a Szajna túloldalán a hasonló ízlésben épült parlament-ház.

Egyik oldalon a tuillériák kertjén túl a Louvre francia renaissance vonalai, a másik oldalon pedig a végtelenbe futó Champs-Élysée-eket megkoronázó s a római diadalkapuk mintájára épült „Arc de Triomphe”. Hány korszak stílusát halmozták itt egymás mellé s mily mesterien! Valóban a Place de la Concorde a világ egyik legszebb s legharmonikusabb tere.”[24]

Justh az enteriőrök leírásában a tárgyhalmozás személyes jellegét emeli ki, azt az igen erős szimbolizáló hajlamot, amely ezeket a túlzásfolt együtteseket létrehozta és éllette. Ahogy Sarah Bernhardt otthonának leírásában, az itt következő két Szalon bemutatásában is főszerepet játszik a szubjektív elem, a tulajdonos személyiségének meghatározó volta:

Comtesse de Fitz-James palotájának leírása: „Igen széles, tompa barna színű bársonnyal tökéletesen fedett lépcsők, fehér s arany falak már a lépcsőházban is, kifogástalan livréjű inasok — ...

Az első szalon bibliotékaszerűleg rendezve. Nagy szekrények tele könyvvel, nagy íróasztal, sok szép régi metszet. Második (kis) szalonban zongora nyitva, egy pár bútor (az első zongora szoba, amelyet Párizsban láttam), a harmadik szalon halvány sárgás selyembútorok piciny virágokkal (Louis XVI). Amelyek kiemelkednek az összes szalonok parkettjeit fődő barna bársonyon.

A merev Louis XV bútorokon óriási vánkások — ime madame de Fitz-James, née Róza Guttman egyénisége.

Très Faubourg St. Germain és pedig Fbg. gomme-ja — s a modern zsidónő rafináltsága, műértése, szubtilitása. Igen rokonszenves nekem. Van egyéniségében valami közös Sarah-val... Színes, meglehetősen rafinált orientális szubtilitás!”[25]

Részlet Princesse Brancovan avenue Hoche-on levő palotájának leírásából: „A palota benső berendezése francia stílusokban van, így a lépcső Louis XIII. boiserie, a nagy salon rokokó, s a könyvtár reneszánsz, de azért az egész színben mégis elárulja a hercegnő orientális eredetét.

Sokkal élénkebb, tarkább színek, mint a párisi intériőrökben. Már a lépcső maga karmazsinveres bársonnyal van áthúzza, s ugyanilyen szövettel a többi piéce-ek is.

Igen szép a bibliotéka... Ott függnek egy sorban a hercegnő ősei, a besszarábiai hercegek nagy bajuszokkal, aransújtásos ruhákban, boglárokkal, mentekötőkkel, akárcsak valamelyik magyar falusi kastély faláról jutottak volna ide.”[26]

Jóllehet a gazdag palotákban a giccs számos ismertetőjegye az összezsúfolás, a túlzás, a fantasztikum romantizmus, a kényelemkeresés, a mozaikkultúra[27] szinte minden eleme fellelhető, mégis azt mondhatjuk, hogy csirájában már itt fellelhető a historizmussal szemben fellépő, épp a magánházak építésében és berendezésében kiemelkedő szecesszió formailag is újat hozó, egyetlen szép ívú vonalba vagy bonyolult vonaljátékba sűrített, egyénre utaló szimbólumvilága.

Justh leírásait meghatározza a korban oly divatos szimbolikus gondolkodás, a kifinomult, esztétikus hangulat-keresés. A dekadencia uralma megmutatkozik a különleges, bizarr hatások kedvelésében, a mesterséges, sőt mesterkelt szépséget a természetesenél előbbre helyező szemléletben. Justhnak a II. császárság „bibelot ízlésében” készült enteriőr leírásai, néhol prousti hangulatokat előlegezve, mesterséges, „üvegházhangulatot” érzékel-
tetnek.[28]



4. Moreau, Gustave: *Jelenés*, 1874–76
(Párizs, Musée Moreau)

Kiállítások, műtermek, gyűjtemények

Mit látott Justh Párizsban? Az elegáns palotákban elsősorban a kor kedvelt akadémikus festőinek műveit. Ifj. Alexandre Dumas palotájában Meissonier és Tassaert gyűjteményét, Lefèbvre, Fortuny képeket talált.[29] Máshol Benjamin Constant, Hébert, Caran d'Ache, Besnard vagy Agache műveket. Számos műtermet keres fel. Az értékelésre nincs sok ideje, minden újat látni és befogadni akar. A meglátogatott festők többsége divatos romantikus és klasszicista tradíciókat követő, akadémikus vagy szalonfestő, olyanok akik beépítették műveikbe a realizmus, impresszionizmus és szimbolizmus számos elemét is. Justh bennük is, ahogy a másod- és harmadrendű divatos írókban is, kedvelt gondolatait keresi. Beszámolójában mégis a szimbolista intenciójú művészek kerülnek előtérbe, míg például a naturalista Bastien-Lepage-t, a Párizst jár magyar festők első bálványát Justh már csak egy társasági beszélgetés kapcsán említi.

Az 1888-as Szalonban a fent említettek közül Benjamin Constant-tól az új Sorbonne számára készített dekoratív festményeket, Agache, Jules Lefèbvre és Hébert műveit láthatta.[30] Megnézte a Pasztellisták rue Sèze-beli kiállítását, melyből Naplójában Henle, Besnard és Puvis de Chavannes műveit emeli ki.[31] Albert Besnard-t, aki a plein airtól érkezett el az impresszionizmus-hoz, majd később dekoratív kompozícióival, így a Justh párizsi tartózkodásakor a Sorbonne kémiai előadótermébe festett falképével az allegorikus-szimbolikus tartalomhoz, igen jelentős, új irányt teremtő festőnek tartja. Az akvarellisták kiállításán szereplő műveiről így ír: „Legérdekesebbek a Besnard-ok. Oly ereje van az ecsetkezelésben, mint egy vízfestőnek sem. És fantáziája! Mily bámulatos az a női feje, amely halványkékes, misztikus világításnál csillagokat fúj el a kezéből. . .”[32] A Szalon kiállításokon Besnard elsősorban portréival tűnt ki, melyeket a korabeli kritika bonyolult fényhatásuk és jellemzőerejük miatt dicsért.[33] Justh jellemzése szerint Besnard akár a

Művész szerelem főhőse is lehetne: „túl finomult idegű, archimodern festő”. [34]

Puvis de Chavannes-t többször is említi Justh. Láthatta egy 1888-ban rendezett kisebb kiállítását is a Galerie rue Lafitte-ban.[35] Az az évi Szalon anyagáról pedig a következőket írja: „Puvis de Chavannes hatása a legmodernebbek képein. Új irány nincs (Besnard nem állított ki). A mesterek ismétlik magukat, így Henner, Lhermitte és Breton jóformán csak régibb képeik kópiáit küldték. Új tehetségek: Callot, Reid (angol misztikus iskola Puvis hatása alatt).”[36] Az 1888-as párizsi Szalon valóban nem tartozott a kiemelkedők közé. A kortárs kritikus (A. Michel) szerint minden művész a következő év nagy eseményére, a világiállításra tartogatta az erejét. A korban legjelentősebbnek tartott festők, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Elie Delaunay, Ribot, Meissonier művei hiányoztak a Szalonból[37] — az új törekvések képviselői pedig eleve száműzve voltak.

Justh leírásából kirajzolódik Párizs kozmopolita művészvilága, az orosz, magyar, angol és a Párizst egyre jobban felfedező amerikai festők (Whistler az első jelentős amerikai festő, aki Murger Bohéméletének helyszínét keresve 1855-ben Párizsba költözik) különböző csoportjai. Az amerikai művészek közül Wuertz szobrászt, Reid és Saiss festőt, valamint az 1888-as Szalonban pasztelljével kitűnt Harrisont említi.[38] Dicsérőleg ír Christ G. Mease zürichi festő pasztelljeiről is.[39] Általában kedveli az elmosódott, misztikus hangulatokat érzékelteni tudó pasztell technikát, meg az elmélkedés és a melankolikus lélekállapot szimbolikus színt, a kéket. Justh elsősorban az angol festőkolóniával tart fenn jó kapcsolatot. Barátai Alastair Cary Elwes és az ausztrál származású, Londonban és Párizsban tanuló Rupert Bunny szimbolista témákat választanak, festésmódjuk impresszionizmus-szerű.

A Louvre-ban Leonardo da Vinci, Holbein, Raffaello és Dürer mellett a szimbolista festők kedvenceit, a „primitíveket” találja a legérdekesebbeknek. Botticelli, Bellini, Fra Angelico „mély érzését” és őszinteségét vonzónak találja. Legkedveltebb képeiként ugyanakkor Bellini Dozsáját és Moroni Szabóját nevezi meg (mindkettő a londoni National Gallery-ben).[40]

A műtermek leírása is tanulságos. A műteremkellékek — többek között — a távol-keleti művészet tartós divatját mutatják. Louise Abbema festőnőnél és Graham angol festőnél a japán tárgyakat és akvarelleket a műtermek szokásos kellékeként említi.[41]

Justhot gyakran nem is elsősorban a művek, hanem a műtermek hangulata ragadja meg. A nagyra értékelt orosz szobrász, Marko Antokolszkij műtermében tett látogatását Sarah Bernhardt-tal és Georges Clairin festővel így írja le: „Mind sötétebb, sötétebb lesz, minden elhomályosul, csak a szobrok *fehér árnyai* török meg az eszthajló tompa szürke tónusát. Itt ott még be-betör egy piros napsugár — most a Mefiszto egyik lábszárárt hinti be bíbor piros fénnel. Minél sötétebb lesz, annál fantasztikusabbá válik az óriási ateliek.”[42]

Első látásra meglepőnek tűnik, miért nem esik szó Antokolszkij mintegy tíz évvel korábban megismert magyar barátjáról, Zichy Mihályról, akinek az 1878-as párizsi világiállításán botrányt kavarázó képét, A Démon fegyvereit valószínűleg ismerte. Mefisztoja, ahogy Zichy Démona romantikus toposz, a rossz, a pusztítás szimbólumának megfogalmazása. De Justh, aki a Mefiszto szoborral szemben le is fényképeztette magát, Antokolszkijban nem a romantikus historizáló szellemű szobrászt látja, hanem éppen ellenkezőleg, a kor francia szimbolista törekvéseivel egybehangzó bűn-kultuszt, a dekadens életérzést, mellyel teljességgel azonosítja magát.

Felkeresi Hébert-t is, a nagy hírű római francia akadémia igazgatóját, akit Carolus Durand-nal, Tony Robert Fleury-vel együtt vaskalapos akadémikusnak és „sarkig teóriába merült festőnek” nevez.[43] Hébert azt a divatos közepszerűséget képviseli a festészetben, amit az irodalomban Ohnet. Baudelaire szalonkritikáinak szarkazmusát idézi tömör fogalmazása: „... egy generális feje, az még talán a legtöbbet ér, miután még nincs kész, így az à la Hébert kandirozás hiányzik róla. Ce n'est pas encore l'éché.”[42]



5. Bunny, Rupert C. W.: *Nők a tengerparton*
(Budapest, Szépművészeti Múzeum)

Közvetlen képet rajzol Munkácsyról „...kinek szerencséje és megölő betűje egyúttal: a felesége”, a „lármás és snobish” Munkácsyné, akivel Justh többször is csárdást táncolt különböző összejöveteleken.[45] Ő lenne a hatodik nőtípus, ha felvette volna kategóriái közé a „femme tambour!... Munkácsy életében és művészetében az oly szükséges nagydobot képviseli”.[46] Justh élelátását nem homályosítja el a külföldön világsikert elérő magyar romantikus nimbusza — Munkácsyhoz hasonló divatos festők egész sorát ismeri. Ifj. Dumas-val ért egyet, aki „felfűjt nagyságnak” nevezi. A késői, a reneszánsz apoteózisának vázlatán dolgozó Munkácsy historizáló szemléletét jól jellemzi az a kis párbeszéd, amelyben Antokolszkijtől Michelangelo kosztümjének (!) megfestéséhez kér tanácsot.[47]

Justhot nagyon foglalkoztatta Munkácsy „sikerének” titka és több oldalról is igyekezett megközelíteni művészetét. Nemcsak a művészeti áramlatokban való elmaradását kárhóztatja, de — Zichy Mihályhoz hasonlóan — gúnnyalódik magyarsága elhanyagolása miatt: „... grosse race. Primitív ember, két-három századdal van elkésve, s ezért hatott itt annyira. Művei megleptek, mert a spanyolok korából valók anélkül, hogy azok modorát tökéletesen átvette volna. Van műveiben valami, ami egészen új, s ezért nem ebből a korszakból való, s ezzel hat.

Mint ember: jó, kedélyes férfi, semmi briliáns tulajdon. Érdekes hallgatás. Magyarul elfelejtett, s franciául nem tanult meg. Ez utóbbi lacune-je meg fűtyülése (magasan száll a daru stb.) teszi őt a legnagyobb hazafivá”.[48]

Másutt szemére veti, hogy a kortárs magyar irodalmat és festészetet (Reviczky, Kiss József, Gozsdu, Peszty és Spányi) egyáltalán nem ismeri.

Február elsején írt naplójegyzetében elnézőbb Munkácsyval: „komornak, nagyszabásúnak” nevezi, de nincs benne a Justh által keresett, kedvelt modernség, a „filozofikus nervozus” vonás.[49] Színei a sötétbordó és a pávaszín. Utolsó korszakának legőszintébb műveit, tájképeit látva Sedelmayernél szinte felkiált: „Miért nem fest inkább tájképeket?”[50]

Mit nem látott Justh Párizsban? Nem említi az akadémikus festők egyeduralmával szemben létrehozott Salon des Indépendants 4. kiállítását, s a párizsi tartózkodásának utolsó hónapjában a Goupil Galériában látható Gauguin-kiállítást, de ehhez hozzá kell fűzni, hogy a később a festészeti szimbolizmus vezéralakjának tekintett Gauguinre a francia írók és költők is csak a következő évben, a világkiállítás idején figyeltek fel, az „Impresszionista és Szintetista” elnevezésű csoportkiállításon, melynek a Café Volpini adott helyet.

Szimbolizmus a képzőművészetben

Justh második párizsi tartózkodásának idején az impresszionisták forradalma már rég lezajlott, a festészeti szimbolizmus szecesszióval összefonódó kibontakozásának előestéjén vagyunk, amely csúcspontját Gauguin és a Nabi-csoport tevékenységében érte el.[51] Justh az analízis látványelemzés reakciójaként létrejövő, a romantikus historizmussal és az újraéledő klasszicizáló tendenciákkal számos ponton érintkező, első szimbolista hullámnak nevezhető új irány alkotóira figyelt fel, Puvis de Chavannes-ra és Gustave Moreau-ra.



6. Munkácsy Mihály: *Merengő nő*, 1882
(Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

Justh művészetéről vallott nézeteit erősen befolyásolta a hozzá hasonlóan a naturalizmusból induló J. K. Huysmans-nak, a szimbolista regény megalkotójának képzőművészeti ízlése. „Alig tudtam egy könyvét végigolvasni; s mégis roppant érdekel, s nagy tehetségnek tartom”, [52] — írja közvetlen őszinteséggel Huysmans-ról. A Rebours c. regényét Justh „Montesquiou Fezensac alakjának analíziseként” mutatja be; „Hőse egy túlfinomult fajtából való, művésztermészeti ember, kinek tragikuma ugyanaz, mint az én Girárdy Arzénomnak, qu'étant limité il ose de rêver l'infini”. [53] Legkedveltebb íróbarátját Gozsdu Eleket „Huysmans oriental”-nak nevezi, de látható örömmel kétszer azt is feljegyzi a Naplóban, hogy egy barátja Justhot a kifinomult ízlésű, magát szép tárgyakkal körülvevő Des Esseintes-hez, Huysmans regényének főhőiséhez hasonlította. [54]

Gustave Moreau-t Huysmans sikeres műve állította az érdeklődés középpontjába. Justh ismerte azokat a divatos parnasszista költőket is, akik Moreau műveinek parafrázisát írták meg. Elstir festő alakját még Proust is részben Gustave Moreau-ról mintázta; Moreau és Claude Monet eltérő festészeti módszerük ellenére is meglevő közös vonásait felerősítve. A festészeti szimbolizmus felfedezői a későbbiekben is írók, költők voltak. Gauguinre Mallarmé és köre figyeltek fel először a már említett 1889-es kiállításon.

Justh a szimbolista írók által kedvelt, a romantika miszticizmusát és a klasszicizmus formakultuszát újra-élesztő szimbolista törekvések első képviselői közül többször is foglalkozik Puvis de Chavannes-nal. Puvis minden napoktól távol, harmonikus és időtlen életet élő, antik emlékekkel díszített tájakba, szelíd dombok, rétek közé helyezett figuráiban alapvető kettősséget (!) érez: „un décadent qui fait le primitif”. [55]

Huysmansnál tett látogatásakor felfigyelt Odilon Redon grafikáira is, de az irreális világa, a belső szorongások szuggesztív, vizionárius megfogalmazása, ahogy

Huysmansnak sem, Justh-nak sem nyerek el különösebben a tetszését: „...Odillon (sic!) Redon egy fantáziája, kevésbé örült, mint ennek a festőnek képei rendszeren szoktak lenni. Tárnya: egy egyiptomi arcú, félmeztelen s félig gótikus modern ruhába öltöztetett leányt az ördög magával ragad az úrban, Lucifer tudja, mit susog a leány fülébe, mert az dermedten néz maga elé.” [56] A naturalista szemléletet végképp soha el nem hagyó Huysmans Redonban patológikus esetet látott. Talán inkább Des Esseintes modelljének, Montesquiou grófnak a képzőművészeti ízlése hatott (Montesquiou Odilon Redon mesteréről Rodolphe Bresdinről monográfiát írt), amikor felhasználta Redon litográfiáit regényhőse bizarr környezetének felidézéséhez. [57]

A belga szimbolista festő, Félicien Rops erotikus, perverz művei ellenben elragadják Justhot: „Bámulatos euforté-ok, a legszebbek, a legérdekesebbek, amelyeket valaha láttam. Bámulatos erő, fantázia, és amellet olyan gondolatmélység, hogy mellette egy Doré opusai közönségesnek, limonádézúnak tűnnek fel.” [58] A legnagyobb hatást azonban Gustave Moreau gyakorolja rá, aki különböző helyről és időből származó mítoszok szinkretikus feldolgozásával alakította ki festményeinek egyéni témakörét és szimbólumvilágát. A gyakran Huysmans A Rebours-beli leírását visszhangzó Justh elragadtatottan számol be a párizsi Ayem-gyűjteményben látott Gustave Moreau képekről, a Phaeton szekeréről és Salome víziójáról (Vizió). Moreau-t a „legsztílisabb kor legrafináltabb s legbetegesebb festőjének” nevezi. [59] Művei „bámulatos fantáziák, hatásuk alatt az ember messze-messze száll e minden mesterkéltége dacára egyszerű légkörből, s a Lehetetlen kék légkörébe jut, az álmok abba a világába — amelybe szabad szemmel nem látott még soha senki.” [60]

A Vizió c. akvarell bemutatásában Moreau Salome-feldolgozásának újdonságát, a bibliai történethez képest, Huysmans így értelmezi: „elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite... la Bête monstrueuse...”. [61] Justhnál: „Salome testén az ékövek ragyogása csak kiemeli testének fékevesztetten érzékies idomait, amelyekből a világrendítő hisztérikus asszony egész bódító, mérgező, veszedelmes, páratlan egyénisége beszél.” [62] Oscar Wilde későbbi Salome-interpretációjával összhangban (Wilde-nál Salome nem anyja kérésére, hanem visszaautósított szerelme bosszújanként kéri Keresztelő Szent János fejét) a „végzet asszonyának” egyéni jellemzését, a lélektani motiváció megfogalmazását veszi észre Moreau művében. Justh Salomé Sarah Bernhardt modernizmusának képzőművészeti megfelelőjeként értelmezi: „A festő Leonardo da Vincire emlékeztet az alakok megfestésében, s a színezés szempontjából van valami a primitívekből is benne, de a légkör, amelyet képei árasztanak, s a világnézet is, amelyet oly páratlanul fejeznek ki — a modernizmus Sarah Bernhardt skáláját érték el a festészetben.” [63]

Justh jól ismerte és nagyra értékelte a mítoszfeldolgozás módjában Gustave Moreau-hoz közel álló preraffaelita festőket is. Egyik művének hőse például Rossetti verseket olvas. Valószínűleg már korábban, első párizsi tartózkodása idején felfigyelt rájuk. Ekkor volt az a nagysikerű preraffaelita kiállítás, melyen Justh első példaképe Paul Bourget és az új ideál, Huysmans is megismerte a festésmódjuk miatt elsősorban naturalistának tekintett angol festőket. [64] Paul Bourget Lettres de Londres c. sorozatában (Le Journal des Débats, 1884) írt róluk, Huysmans az A Rebours-ban egy Watts művet szerepeltet. Justh a Naplóban igen gyakran a modern és a divatos megfelelőjeként használja a „prerafaelisztikus” jelzőt.

Naturalizmus és szimbolizmus

„... A dekadens költészetnek nagy jövője van, mert abszolúte a számokra számít, azt mondván: ki nem ért meg, s kit nem ragadtam el: számár.” [65] Laurent Tailhade másodvonalba tartozó szimbolista költőről szólva nyilatkozik így Justh. De ne tévesszen meg bennünket a

rossz minőséget elítélő kritika, a Taine, Zola és Bourget nyomán induló naturalista Justh a Párizsi Naplóban már a szimbolista írókat és festőket részesíti előnyben. A környező világból és a művészet minden területéről kölcsönzött elemekből felépített, a szubjektumon át tükrözött írói világa megteremtéséhez a szimbolizmus látásmódját és alkotómódszerét használja fel. A korábbi impresszionista hangulat-kereséshez és a naturalista-elemző látásmódhoz új esztétizáló, post-beaudelaire-iánus póz társul, amely az „anywhere out of the world” lélekállapotot idézi.[66]

A láthatatlan, a kifejezhetetlen szuggerálása azonban sohasem kerekedik teljesen felül a „modern képet” kereső Justhonn. Érzékletes párizsi „tájleírásaiban” az Hausmann teremtetten világvárost az impresszionisták friss hangulatiságával mutatja be: „Mindhármukat elragadja a tájkép szingazdagsága. A finom szubtilis félszínek, amelyeket a ragyogó fénylő aszfaltjárda visszatükröz, s amelyeket a járókelők sötét árnyai meg-megtörnek.” Párizs „néma hangulat” — írja.[67] A művész szerelem festő hősnője az újpesti vámon túli ipari tájképet lelkesedik. Valós élményeket keresve, beszámol egy tűzvészről, „a gőszivattyú füstölő, párologó masinájáról”, de árulkodó módon ki-ütközik a világot csupán esztétikai jelenségeként tekintő író is: „művészi(!) incidie”-ről ír, amelyet egy korábban hallott hangverseny keltette élménnyel vett össze.[68]

A szimbolizmus irracionális, misztikus vonásai kevésbé hatnak rá, annál inkább érződik a romantikus eredetű „összművészeti mű” gondolati hatása. Festőként írja le a tájakat és a fiatal művészek jelmezbálgját. Fonteney les Roses-ba tett kirándulásáról így számol be: „Nagy séta — széles a la Besnard tájképek. Leülünk az erdőben, s verseket olvasunk. En un mot très stylisé.”[69] A jelmezbálgról így ír: „egész Benjamin Constant és Jean Paul Laurens genre.”[70] Az egyik jelmezbálon a „martyr primitif” mezét ölti magára: „egyik kezében egy hosszú-szárú nárcisz, amelyet a la Puvis de Chavannes mozdulat-tal tartok.”[71] A kép önkéntelenül a Picadillyn bársonyban, kezében lilommal sétáló Oscar Wildeot idézi.[72]

Justh „képlátása” nagyon is korszerű a századvégen, amikor az írók, költők, képzőművészek, zeneszerzők egymástól kölcsönöztek témát és „műfajt”. A festők, így Maurice Denis és Paul Sérusier, levelezésükben zenei terminológiát használnak, a költők zenei hatásokra törek-szenek: „Zenét minekünk, csak zenét!” — írja Verlaine Költészettanában. Rajzos zeneversek születnek; Jules Bois egy Bach fuga felépítését követve komponálja meg költeményét, melyet Paul Ranson rajzai kereteznek. Justh Laurent Tailhadé szimbolista költő verseskötetét (Sur fond d'or) így mutatja be: „Mintha a Louvre primitív képein látott dolgokat valaki versben leltározta volna.”[73] Taine a Munkácsy képen szereplő farizeusokat Flaubert Herodiade-jának ábrázolásával veti össze.[74]

A korszak ideálja az „összművészeti mű”, a költészet, zene, mozgás és színpadkép egysége; az, amit operáiban Richard Wagner teremtet meg. Albert Aurier, aki a festészeti szimbolizmus ismérveinek, Gauguin festészetéből kiinduló, első meghatározója volt, egyik kritikájában a „modernizmus csúcának”, a „Wagner zenéjét követő impresszionista képet” tartotta.[75] Justh — Rupert Bunny, a leírás szerint szimbolista intenciójú, boszorkánytáncot megjelenítő festményéről — hasonló terminológiát használva írja: „note Wagnerienne en peinture.”[76] Bunny műtermének leírásából világosan kibontakozik Justh festészet ideálja: „Bámulatos fényhatás, az üveg-falon keresztültört a hold békés világa s minden szürkés fénylő ködben úszik, csak itt-ott szakítva meg egy-egy ragyogó kékes laptól.

Csak egy gyertyát szabad Bunnynek gyújtani, így még misztikusabb a hatás, az egy veres pont „genre Bunny” emelkedik ki a ködös, kékes, elmosódott alaphól.

Ehhez Schumann-t kell játszani. . .”[77]

Korábban Besnard vízfestményeinek leírásánál is láthatjuk, hogy Justh kedveli a misztikus fényhatásokat, a kékes, elmosódott tónusú festményeket. Moreau-val kapcsolatban ki is fejti, hogy a kék a lehetetlen, az irreális idezője.

Justh jelzői is gyakran a szimbolizmus kedvelt képei közül valók. Barbey d'Aureville „szfinxszerűleg” ül,[78]

Teleki Emma „titokzatos, érthetetlen, szfinxszerű”. „Az ember érzi hidegségét és szenvedélyét...”[79] Gyakori jelző a „prerafaelisztikus”, kedveli az „horrible” témákat. Ha dicsérőleg szól egy festményről vagy művésről, misztikusnak(!) nevezi.

A festészet, a művészet lényege számára elsősorban a szubjektumon átszűrő valóságérzet megragadása: csak a látott dolgokat szabad festeni, „a tüneményt, ahogy lát-tad s megérezted.”[80] A szimbolista szubjektivitás-élmény első magyar képviselőjeként hirdeti, hogy nem a téma a fontos, hanem az, aki a papír vagy a vászon előtt áll: „elmondom, hogy nekem a képen mindig a legérdeke-sebb maga a művész.”[81]

„Miszticizmus és realizmus”, „lehető és lehetetlen” vegyülése[82] — írja Sarah Bernhardt és Marko Antokolsz-kij orosz szobrász és más vonatkozásban Turgenyev művéről is. Antokolszkij és Turgenyev alkotásaiban a kortárs francia művészet kritikai és formaérzéke az orosz miszticizmussal egyesült.[83] Festőbarátja, Rupert Bun-ny sem különösebb jellemzőerőt, sem misztikus szín-hatást nem mutat, a Naplóban Justh megörökítő képében a realizmus és miszticizmus ideális összhangját fedezi fel: „az angol iskola miszticitása a kezelés módjáb-an, a színekben, a francia realizmus pedig a hűség és jellemzetességben egyesülnek.”[84]

Emil Adam jellegzetes zsánerkép és szalonfestő elyeit is ebből a szempontból vallja magának Justh: „Ő is mint én, három fajtáját a festészetnek ismeri csak el, a portrait-t, a tájképet és fantáziát. Mert a két elsőt látta a művész, a harmadikat pedig látta szintén — hallucinációb-an.”[85] Az Adamhoz hasonló modorban festő Chaplin-nal is egyetért: „nevetésgesnek tartja azokat a festőket, kik eszméket igyekeznek kifejezni. Rafael csak alakokat festett, s az alakok formájára fektette a fősúlyt. Egy mai német festő (mint pld. Cornélius) nemcsak fest, hanem szónokol is.”[86] „... Sokkal jobban érdekel egy-egy látott, egy-egy megérett kis tájkép, genre vagy arckép minden dörgedelmes hangú tendenciózus képnel”[87] — írja Verescsagin párizsi kiállítása kapcsán, akinek fest-ményeit csupán „vezércikknek” tartja.

Az új justhi művészkép kettőssége, naturalizmus és szimbolizmus együttele, „az elemző, lélekvizsgáló re-gény ismert nevű mesterének”[88] és a túlfinomult esztétának egyszerre jelenlevő póza, Justhot a francia szimbolista generációval rokonítja. A tárgyát objektíven megfigyelő és kívülről magatartás, az ellentétes alapelvű naturalizmus átszivárgásaként, a kortárs szimbolista írók műveinek is sajátja,[89] ez az ami az 1880-as évek l'art pour l'art mozgalmát a romantikától alapvetően elválaszt-ja. A szimbolisták számára a művészi szuggesztivitás egyik feltétele a távolságtartás. Baudelaire például Emerson elvét, „a hős az, aki állandóan koncentrált” a művészet területére is kiterjeszti Delacroix-tanulmányá-ban: „... a valódi író az, aki állandóan koncentrált.”[90]

Justh új művészképe és életszerepe abból a romanti-kus dekadenciából indult ki, amelynek alaphangját a schopenhaueri pesszimizmus adta. „Híába, csak *mi* tudunk már *akarni*, mai napság, mi nervózus és neurózus szubjek-tumok.”[91] — írja a Naplóban. Látja osztályának akarategyengeségét, az eljövendő összeomlást, de pozitív ellensúlyként jelenik meg nála a művészsors vállalása, az értékek átmentésének kötelességként vállalt feladata.[92] A szimbolista művészetfelfogás szerint a művész felül-emelkedik a mindennapokon, független világot teremt. A világ esztétikai élményként való átélése, szubjektív hangulattá formálása, a felszín frivol és mondain játéka mögött Justh célja az igazság felmutatása, eddig nem ismert lélektani mélységek felszínre hozása. Korai halála miatt, befejezetlen életművének csak töredékesen ki-következtethető gondolati vázát az esztétikának és etikának nemzedékére igen jellemző összekapcsolása alkotja. A Párizsi Naplóban az esztétikai oldal dominál, hazatérése után írt művekben az etikai kérdések kerülnek előtérbe. Mindezt alátámasztja a Napló képzőművészeti vonatkozásainak összessége, elsősorban az ideafestészet legismertebb franciaországi mestere, Gustave Moreau festészetének értékelése.[93]

Gellér Katalin

- 1 *Justh Zsigmond* Naplója és levelei. Szépirodalmi Könyvkiadó Bp. 1977. 321.
- 2 1882-ben járt először Párizsban, ahol egyszerre a társasági és művészeti élet egyik ismert személyisége lett.
- 3 *Justh Zsigmond*: A pénz legendája. Ajánlás. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1969. 7.
- 4 „Ki volt Justh Zsigmond? Irodalmunk legmutatósbabb műkedvelője, dilettáns, vagy pedig mint Halász Gábor hitte, „mindenek felett művész, minden porcikájában az.” — foglalja össze a vitapontokat Diószegi András. *Diószegi András*: Párizs és Szenttornya között. In: *Justh Zsigmond*: A pénz legendája. Gányó Julcsa. Fuimus. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1969. 445.
- 5 *Pór Péter*: Konzervatív reformtörékvések a századforduló irodalmában. *Justh Zsigmond és Czöbel Minka népiessége*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971. 26; *Végyári Lajos* 1958-as Munkácsy-monográfiájában a realizmust minden más festészeti irány fölé helyező szemlélet jegyében elítéli a „modernséget” hajszólo, „sznob” Justhot: „... Justh naplója világosan bizonyítja, hogy nem sokat értett a képzőművészethez”. *Végyári Lajos*: Munkácsy Mihály élete és művei. Bp. 1958. 255.
- 6 *Sötér, István*: „Telle promenade aux environs de Paris, telle conversation d'atelier, telle description de bal ou d'excursion ne sont pas indignes de ses maîtres, les grands impressionnistes français”. Etienne, Sötér: *Sigismund Justh*. Nouvelle Revue de Hongrie XXXIV^e (X^e) année, I. Août 1941. 82.
- 7 *Elek László*: *Justh Zsigmond*. Gyula, 1964. 63.
- 8 *Diószegi András*: i. m. 461.
- 9 *Pór Péter*: a „szecessziós népiességhez” kapcsolja. I. m. 15.
- 10 A modern pályaudvar látványát „impresszionista szemmel” látja, de a modern kor helyszíneiben az érzést hiányolja. *Justh Zsigmond*: Művész szerelem. Bp. 1888.
- 11 *Justh Zsigmond*: A pénz legendája. Belényesi Mária grófnő naplója. *Justh Zsigmond*: A pénz ... i. m. 91
- 12 William Gaunt a napóleoni háborúk utáni romantikus művésznemzedék társadalmi helyzetét elemezve jut erre — a század második felére is érvényes — megállapításra. *William Gaunt*: The Aesthetic Adventure. London, 1975. 12.
- 13 *Justh Zsigmond*: Naplója ... 139.
- 14 *Justh Zsigmond* Naplója ... 167.
- 15 *Justh Zsigmond* Naplója ... 297.
- 16 *Justh Zsigmond* Naplója ... 34.
- 17 *Justh Zsigmond* Naplója ... 162 — 163.
- 18 *Justh Zsigmond* Naplója ... 216.
- 19 *Justh Zsigmond* Naplója ... 195.
- 20 *Justh Zsigmond*: Páris elemei. Bp. 1889. 11.
- 21 L. Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif. Prestel-Verlag, München, 1965.
- 22 *Justh Zsigmond* Naplója ... 137.
- 23 *Justh Zsigmond*: Páris elemei ... 10.
- 24 *Justh Zsigmond*: Páris ... 12.
- 25 *Justh Zsigmond* Naplója ... 164.
- 26 *Justh Zsigmond* Naplója ... 313.
- 27 *Abraham A. Moles* után. A giccs. A boldogság művészete. Gondolat, Bp. 1975.
- 28 *Baronne Abatucci* szalonjának leírása. *Justh Zsigmond* Naplója ... 99.
- 29 *Justh Zsigmond* Naplója ... 236 — 237.
- 30 *André Michel*: Salon de 1888. Gazette des Beaux-Arts 1888, I. 441—454, II. 21—23, 137—153; *Paul Leroi*: Salon de 1888. I. L'Art 1888, 173—208.
- 31 *Justh Zsigmond* Naplója ... 239.
- 32 *Justh Zsigmond* Naplója ... 225.
- 33 *Gustave Geffroy*: Albert Besnard. Art et Décoration 1901 Décembre, 165—180.
- 34 *Justh Zsigmond* Naplója ... 227.
- 35 *André Michel*: M. Puvis de Chavannes. Gazette des Beaux-Arts 1888, 35—44.
- 36 *Justh Zsigmond* Naplója ... 281; Henner egy Szent Sebestyén c. képet, Lhermitte szénrajzokat állított ki.
- 37 *André Michel*: id. mű 441.
- 38 *Justh Zsigmond* Naplója ... 267, 292; Reid-et máshol angolnak mondja, l. *Justh Zsigmond* Naplója ... 281.
- 39 *Justh Zsigmond* Naplója ... 276 — 277.
- 40 *Justh Zsigmond* Naplója ... 148.
- 41 *Justh Zsigmond* Naplója ... 194, 235.
- 42 *Justh Zsigmond* Naplója ... 112.
- 43 *Justh Zsigmond* Naplója ... 196 — 197.
- 44 *Justh Zsigmond* Naplója ... 198.
- 45 Először ifj. Dumas véleményét idézi, majd sajátját fogalmazza meg. *Justh Zsigmond* Naplója ... 238, 18.; A Napló némely részletét idézi Végyári Lajos. *Végyári Lajos*: i. m. 253
- 46 *Justh Zsigmond* Naplója ... 75.
- 47 *Justh Zsigmond* Naplója ... 185.
- 48 *Justh Zsigmond* Naplója ... 75.
- 49 *Justh Zsigmond* Naplója ... 86.
- 50 *Justh Zsigmond* Naplója ... 232.
- 51 1888-ban szerveződött szorosabb társulássá Paul Sérusier, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Henri-Gabriel Ibels, Paul Ranson, Edouard Vuillard és Pierre Bonnard baráti társasága. Az art nouveau francia képviselőinek műveire Gauguin új festésmódja és az irodalmi szimbolizmus gyakorolta a legnagyobb hatást.
- 52 *Justh Zsigmond* Naplója ... 67.
- 53 *Justh Zsigmond* Naplója ... 286.
- 54 *Justh Zsigmond* Naplója ... 199.
- 55 *Justh Zsigmond* Naplója ... 148.
- 56 *Justh Zsigmond* Naplója ... 68 — 69.
- 57 *Sven Sandström*: Le monde imaginaire d'Odilon Redon. Lund 1955, 108 — 109.
- 58 *Justh Zsigmond* Naplója ... 281.
- 59 *Justh Zsigmond* Naplója ... 211.
- 60 *Justh Zsigmond* Naplója ... 212.
- 61 *J. K. Huysmans*: A Rebours. Paris, Bibliothèque Charpentier, é. n. 74.
- 62 *Justh Zsigmond* Naplója ... 212.
- 63 *Justh Zsigmond* Naplója ... 212 — 213.
- 64 *Jacques Lethève*: La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France 1855—1900. Gazette des Beaux-Arts, 1959. 321.
- 65 *Justh Zsigmond* Naplója ... 259.
- 66 *Justh Baudelaire* Anywhere out of the world (Bárhová, csak kívül a világon) c. prózai költeményét idézi (A fájó Párizs c. kötetből). *Justh Naplója* ... 303; Huysmans A Rebours c. regényének hőse is kedveli ezt a Baudelaire művet. *J. K. Huysmans*: A Rebours. Bibliothèque Charpentier Fasquelle Éditeurs, Paris, é. n. 23.
- 67 *Justh Zsigmond* Naplója ... 115.
- 68 *Justh Zsigmond* Naplója ... 144.
- 69 *Justh Zsigmond* Naplója ... 283. — Néha unalmasnak tartja az életűt fiatalember pózát: „La débauche éternelle et annuieuse”. *Justh Zsigmond* Naplója ... 284.
- 70 *Justh Zsigmond* Naplója ... 150.
- 71 *Justh Zsigmond* Naplója ... 282.
- 72 *Nikolaus Pevsner*: Studies in Art. Architecture and Design. London, 1969. II. 272.
- 73 *Justh Zsigmond* Naplója ... 286.
- 74 *Justh Zsigmond* Naplója ... 123.
- 75 Idézi A.-G. Lehmann: Un aspect de la critique symboliste: Signification et ambiguïté dans les beaux-arts. Communications au XI^e Congrès de l'Association, le 23 juillet 1959 à Liège. Paris juin 1960 No 12.
- 76 *Justh Zsigmond* Naplója ... 85.
- 77 *Justh Zsigmond* Naplója ... 221.
- 78 *Justh Zsigmond* Naplója ... 300.
- 79 *Justh Zsigmond* Naplója ... 220.
- 80 *Justh Zsigmond* Naplója ... 68.
- 81 *Justh Zsigmond* Naplója ... 180.
- 82 *Justh Zsigmond* Naplója ... 96.
- 83 *Justh Zsigmond* Naplója ... 23 — 24.
- 84 *Justh Zsigmond* Naplója ... 310.
- 85 *Justh Zsigmond* Naplója ... 179; Hasonlóan vall a Művész szerelem főhőse: „Hisz a művésznek igazán csakis azt lehet és szabad visszaadnia, amit átélt, vagy legalább amihez hasonlóat már látott.” *Justh Zsigmond*: Művész szerelem. Bp. 1888. 39.
- 86 *Justh Zsigmond* Naplója ... 135.
- 87 *Justh Zsigmond* Naplója ... 244.
- 88 *Justh Zsigmond*: Művész szerelem, 8.
- 89 „Az új típusú művész, a tudóshoz hasonlóan, hideg és nyugodt szemmel vizsgálja tárgyát... Ezen a ponton találkozunk a „l'art pour l'art” irányzat és a művészeti naturalizmus”. *Katherine Everett Gilbert—Helmut Kuhn*: Az esztétika története. Bp. 1966. 392.
- 90 *Charles Baudelaire*: Eugène Delacroix műve és élete. Ch. B. válogatott művei. Bp. 1964. 466 — 467.
- 91 *Justh Zsigmond* Naplója ... 66.
- 92 *Pór Péter* a kortárs európai eszméramlat sajátos magyar válfajaként említi: „Barbey d'Aureville, Renan, Huysmans és Barres nemzedéke, a hatni, cselekedni, sőt reformálni vágyó, társadalmilag aktív konzervativizmusé.” *Pór Péter* i. m. 13.
- 93 Az itt közölt képekről nem, de szerzőjükről annál többet ír *Justh Zsigmond*. Rupert Bunnytól, aki 1891-ben Pusztaszenttornyan járt közöljük Nők tengerparton c. festményét, melyet az 1960-as évek elején vásárolt meg a Szépművészeti Múzeum számára Genthon István. Lefebvre Ondine c. műve 1905-től szerepel magyarországi gyűjteményben. Puvis de Chavannes krétarajzának reprodukálására azért esett többek közt a választás, mert *Justh* Párizsban hasonló vázlatokból rendezett kiállításról számol be.

SZÁRNOVSZKY FERENC SZOBRÁSZ

(1863—1903)

A századforduló körül a magyar szobrászat történetében több olyan nagy ígéretű fiatal szobrász neve szerepel, akinek korai halála derékba törte pályáját. Rájuk vonatkozó ismereteink rendkívül hiányosak: rövid életük eseményeit homály fedi, munkáikból pedig csupán néhány maradt fenn, őrződött meg. [1] A szakirodalomban csak a róluk egykor közzétett kis számú adat ismétlésével és a már ismert, többszörösen elismert műveik újabb és újabb felidézésével találkozhatunk, de alaposabb megismerésükre, méginkább monografikus feldolgozásukra és ezzel együtt művészettörténeti helyük meghatározására irányuló kísérlettel nem. [2] Kivételképpen legfeljebb néhány méltató cikk enyhít e gyakorlaton, töri meg a köréjük fonódó, feledtető csendet.

Közülük Szárnovszky Ferencnek különösen mély feledés jutott osztályrészül. Mintha a hozzá fűzött remények be nem váltása miatt átok ülne a nevén, mert reá, a kormány első — és a kilencvenes években egyetlen — érem ösztöndíjasára kimondatlanul is úgy számítottak, mint aki megoldja azt a feladatot, amelyet végül Beck Ö. Fülöp és Teles Ede együttesen végzett el a századvég utolsó éveiben kisarjadó és az 1900-as években érett termést hirtelen hozó éremművészet terén. [3] Élete, mármint az a kevés adalék, amelyről tudunk, csupa ellentmondás. Szobrásznak készült, de nevét ismertté tevő alkotása a *Szent László-érem*, 1892-ből. Lyka Károly úgy ítélte meg, hogy ezzel az éremmel kezdődött a modern magyar éremművészet. [4] Mások, Szárnovszky legelső értékelőitől a legutóbbiakig, nem emelik ki annyira mint Lyka a Szent László-érmet, de Szárnovszky Ferencnek az éremművészet terén kifejtett tevékenységét úttörő jelentőségűnek tartják. [5] Úgy is maradt fenn a neve mint érmészé, mégpedig az egyetlen kiemelkedő művet hátrahagyó, ún. „homo unius libri” írók mintájára Szárnovszkyé is csak egy műhöz, az Iparművészeti Múzeum aranyérméhez kapcsolódva.

Pedig Szárnovszky Ferenc csak részben tekinthető érmésznek. Igen jó, bár hatásukban érmeivel fel nem érő szobrok kerültek ki műterméből. Alapvetően szobrászi ambíciókat táplált magában. Így történhetett meg vele, hogy amikor az éremművészet tanulmányozására kapott ösztöndíjjal Párizsban élt, amellett, hogy belemélyedt a francia érmészet tanulmányozásába s kitűnő eredményeket produkált, nagyjából részben monumentális munkáival, szobormegbízásaival, *Garay János* szekszárdi szobrával, majd a *Pálffy* szoborral foglalkozott. Művészeti tájékozódására jellemző, hogy nem a legmodernebb irányzatot képviselő Rodin követői közé szegődött, hanem mint külföldön továbbtanuló magyar művészek a múlt század folyamán annyiszor, úgy ő is a második vonalbeliekhez zárkóztott fel. Igaz, hogy Falguière, a francia realista szobrászat egyik megteremtője személyében kitűnő mestert választott magának. A kortársak abban, hogy Szárnovszky Ferenc érdeklődése az érmészetről áttérőldött a monumentális szobrászatra, teljes pálfordulást láttak s általában sajnálattal említették fel. [6] Valójában nem vált sem az egyiknek, sem a másiknak rovására, hogy érdeklődése megoszlott a szobrászat e két műfaja között. Ezt a véleményt annak tulajdonítjuk, hogy a korban szokatlan volt az olyan művész, aki egyforma

komolysággal munkálkodott a szobrászat akkor ellentétesnek tűnő műfajaiban, a monumentális szobrászatban és az éppen kialakulóban levő, műfajjá önállósuló érmészetben. Ha valami sajnálatra méltó Szárnovszky Ferenc életében és ezzel együtt munkálkodásában, az a betegsége volt, amely rombolóan hatott alkotói képességeire, erősen csökkentette produktivitását, túl korán gátolta művészete kibontakoztatásában, és korai halálához vezetett. Nagy kárára mind az érmészetnek, mind a szobrászatnak.

Szárnovszky életének ugyancsak ellentmondása volt, hogy itthoni feladatai ellenére jóformán egész életét külföldön élte le. Hazalátogatásai rövid hetekre, hónapokra korlátozódtak. Művészete éppen ezért a modern magyar éremművészet elindulásában csak katalizátorként fejthette ki hatását.

Tovább lehetne folytatni a felsorolást, de messzire vezetne. Tanácsosabb sorrendben haladni.

Szárnovszky Ferenc 1863. december 23-án született, Budapesten. Ipariskolába jár, amelynek jellegét források hiányában közelebbről nem tudjuk meghatározni. Majd feltehetőleg hazai művészeti iskolázottság után 1884—86, között a bécsi akadémián tanul, ahol Edmund von Hellmer, valamint Rudolf Weyr tanítványa az általános szobrászati szakosztályon. [7]

Ebből az időszakból, egészen pontosan 1886-ból való az általunk ismert első szobra, egy *Kisfiú portré* (1. kép). Büszkszobor, egybeöntött és mintázott talpazattal, amelyen a fiúcska mellét és hátát borító állathőr-ruha képezi a szobor és a plintosz között az átmenetet. [8] Valószínű, hogy e kis mellszobor szabályszerű akadémiai iskolamunka. Gondos, egyes részein aprólékos mintázású, az arc és a váll, tehát a szabadon levő testrészek, különösen pedig a ruha felületén enyhén naturalisztikus anyag-érzékeltetéssel. Különös benyomást azért kelt, mert valami finom visszatartottság érződik a szobor modellálásán. Olyan visszatartottság, amely nem a hiányos szakmai ismeretek miatti tapogatózó bátortalanságból, hanem a művész benső, lelki tulajdonságából fakad. Ez szerencsésen találkozik össze az ábrázolt kisfiú gyengéd arcvonásaival, amelyek kedvességén a nyílt tekintetében bujkáló komolyság és szomorakasság tűnik át.

Ha Szárnovszky Ferencnek valóban ez a bécsi akadémiai éveiből fennmaradt egyetlen munkája — márpedig egyelőre többről nem tudunk —, akkor annál mélyrehatóbb véleményt nem alakíthatunk ki róla, minthogy leszögezzük, a művésznek jó a felkészültsége, példás a szobrászi tudása. Tanulmány jellegű munkáján is képes érzékelteni kissé melankolikus, lírai lelki beállítottságát. Ez az alaphangoitása azért bizonyul szerencsésnek, mert távol tartja attól a veszélytől, hogy a századvégi neobarokk művészet, amelynek központja és legfőbb terjesztője éppen a bécsi akadémia, túlzásaival, bombasztikus lelkületével együtt magával ragadja.

Szárnovszky Ferenc még 1886-ban Bécsből Párizsba megy. A következő évben bejut az École des Beaux Arts-ba, ahol Alexandre Falguière, Henry (Michel-Antoine) Chapu és Louis Ernst Barrias a mesterei. [9] Mint bécsi tanulmányairól, úgy a párizsiakról is egy fennmaradt műve, az 1889-ben készült *Giza* című mellszobor ismeretében alkothatunk véleményt (2. kép). A két szobor



1. Kisfiú fej, 1886
(Gipsz, Magyar Nemzeti Galéria)

összevetéséből derül ki, hogy magabiztossága megnövekedett és szemlélete érezhetően módosult: a korábbi szárazon pedáns mintázás helyett egyfajta lágyabb, festőinek mondható felületmegmunkálás mutatkozik a szobrán. Ezzel párhuzamosan — a fedetlen testfelületek kivételével — a naturalisztikus anyagszerűség mímélése helyett a szobor anyagának homogén anyagszerűségét juttatja érvényre. Éreztetni az agyag képlékenységet, a mintázás lendületét és frissességét. Másrészt a részletek gazdagságára figyelhetünk fel. Az arra kínálkozó felületeket, a ruhaszegélyt stb. érezhetően nagy kedvvel és jó érzéssel ékesíti plasztikus megformálású, rajzos körvonallú ornamentális motívumokkal. Szépműves dekorativitásra törekvés nyilvánul meg ebben. Gyanítható, hogy Szárnovszky Ferencnek az érmészet iránt feltámadt érdeklődésével függ össze a dekoratív jegyek alkalmazása a szobron. Szárnovszky első érmeit a kilencvenes évek elején, s itthon készíti, [10] de úgy véljük, hogy kedvet az érmészet művelésére igazán Párizsban kap, annak ellenére hogy csak később mélyed el az érmekészítésben. Nyilván ő is hatása alá kerül az érdeklődés ama hullámanak, amely az éremművészet iránt a nyolcvanas években tapasztalható Párizsban, s amely retrospektív kiállítások sorát eredményezi. Ezeken mind az egyes mesterek életműve, mind pedig a francia éremművészet múltja és

jelene nyilvánosságot kap. A francia éremművészetnek ezt a felfedezési folyamatát a Luxemburg palotában 1890-ben megnyitott éremkabinet létesítése tetézi be. [11] Szárnovszky Giza szobrának feszesen frontális beállítása az említett *Szent László-érem* előlapján szembetekintő portré megoldásával mutat rokonságot. Visszatekintve pedig a *Kisfiú* portrészobrának ugyancsak frontális nézetével. Téglányalakú talapzatának gótizálóan kalligrafált felirata pedig azt mutatja, hogy nem idegen Szárnovszkytól az archaikus formák, motívumok, felidézése és felhasználása. [12] Nem véletlenül, váratlanul adódó ötlete ez. Valószínű, hogy Párizsban megismerkedik a preraffaeliták nézeteivel, s ezek nem múlnak el hatástalanul felette. [13] Alighanem az vonzza őt — a művészi tanulmányok folytatására úticélul ritkán választott — Angliába, hogy közelebbi kapcsolatot, behatóbb ismeretséget szeretne velük teremteni.

Szobrászi debütálása Párizshoz kötődik: egy mellszobrát állítja ki a Szalonban. [14] Ezt követik 1888. év őszétől az elég hézagos itthoni szereplései. [15]

Szárnovszky Ferenc Párizsból 1890-ben Londonba veszi útját. Az általunk feltételezett céljától eltérően, talán váratlanul adódó körülményektől befolyásolva, a viktoriánus kor magyar származású, ünnepeit szobrásza Joseph Edgar Böhm mellett áll munkába. Angliában mindössze néhány hónapot tölt, Böhm decemberben bekövetkezett haláláig. [16] Ezután Olaszországba, közelebbre Nápolyba utazik. Kialakult művészi elképzeléseiről vall, hogy úticélját művészi kultúrájának a gyarapítása mellett a viaszkiolvasztásos bronzöntés technológiájának az elsajátításában és ennek az öntési eljárásnak a magyarországi meghonosításában jelöli meg. [17] Céltűzésében felfedezhetjük a preraffaeliták hirdette kézműves alapokra való törekvés gondolatát, amelyhez hasonló már korábban, bécsi mesterétől, Hellmertől is hallhatott. [18] Olaszországban nem időzik túl hosszán, mert már az 1890-es évek legelején itthon tartózkodik annak az állami segélynek vagy ösztöndíjnak az elnyeréséig, amellyel 1893-ban ismét módja nyílik Párizsba utazni.

Bár Szárnovszky Ferenc már 1888-tól szerepel az Országos Magyar Képzőművészeti Társaság kiállításain, művészi hírnevét 1892-ben alapozza meg érmeivel, első sorban a *Szent László-érmével* (3/a—3/b képek). [19] Abban az évben hirdeti meg az Országos Iparművészeti Társulat a *Szent László* érem pályázatát. Ahogy Lyka Károly fogalmazza, „amolyan magyar *Szent György-tallért*” kíván a Társulat készíttetni, felhasználása szerint több méretben: „művészi legyen s azonfelül bizonyos gyakorlati céloknak is megfelelően: fityegőnek, mellűtnek, amulettnek...” [20] A pályázatra ketten küldenek be tervek: a pályázatot megnyerő Szárnovszky Ferenc és Damkó József. Szárnovszky az érem előlapján a *Szent László-hermát*, hátlapján pedig *László király* életéből vett jelenetet örökíti meg. Azt az epizódot, amely középkori festőink fantáziáját is legtöbbet foglalkoztatva *László király* ikonográfiájának a legjellemzőbb típusává vált, viadalát a leányrabló kunnal. [21] A jelenet kompozíciójának a megoldásához Szárnovszkynak a *Szent György* ábrázolások adnak előképet. Az érem pályázat elbírálóinak nyilván az előlap — azóta transzponálásnak elnevezett — megoldása nyeri el a tetszését, ugyanúgy mint a magyar éremművészet első szakíróinak, akik egy jó évtizeddel később egyenesen ebben az ábrázoló eljárásban látják az érem nemzeti sajátosságát, „jellegzetes magyarságát”. [22]

A *Szent László-érem* a szélesebb közönség igényeinek s természetesen a pályázat céljának is messzemenően megfelelő. Szárnovszky a sikert, a kedvező fogadtatást éppen azzal biztosítja, hogy érmén a legendás és szentté avatott középkori királyunk emlékét újszerű, modern formában úgy hirdeti, hogy a nagy becsben tartott középkori ötvösremeket, az ereklyetartó hermát, *László király* „hiteles” arcvonásait használja fel motívumul. Eleget tesz ezzel a korban megkívánt, de Szárnovszkynál belső igényességtől is táplált történeti hűség követelményének és kedvében jár a kortársak ugyancsak felfokozott nemzeti büszkeségének.



2. Giza, 1889 (Gipsz, Magyar Nemzeti Galéria)

Mindezek a körülmények eredményezik, hogy a Szent-László-érem jócskán túlmutat saját jelentőségén. A magyar éremművészet megszületésének kellően nem méltott mozzanata, hogy Szárnovszky ily ötletesen nyúlt a munkához. Annak, hogy az éremművészet szinte egy csapásra elfogadtatást nyer, tért hódít az országban, a Szent László-herma megnyerő felhasználása az egyik

komoly ok. Nem kívánjuk részletes elemzésnek alávetni ezt az érmet, de mindenképpen meg kell vitatnunk az előzőekben már érintett kérdést, azaz annak az állításnak a helyességét, hogy vajon valóban ezzel a tárgyválasztásban és megoldásban is egyedi és egyszeri éremmel kezdődik-e a modern magyar éremművészet. A megítélésnél el kell választanunk az érem valóságos művészi minőségétől



3/a. Szent László-érem, 1892, előlap



3/b. Szent László-érem, 1892, hátlap
(Vert bronz, Magyar Nemzeti Galéria)

és stílusától létrejöttek tényét és hatását. Szárnovszky Ferenc Szent László-érme formai sajátosságai, stílusa alapján semmiképpen nem jelentheti a modern éremművészet kezdetét.

Ennek az éremnek régies a stílusa. Olyan aprólékos ötvös fogások jellemzik, mint amilyenekkel a kortársak közül a maradi bécsi iskolázottságú éremvéső mesterek élnek. Ezt súlyosbítja az érem tárgya kínálta lehetőség ötletes felhasználása, amely megismételhetetlen, remek trouvaille, de éppen ezért a művészi fejlődésnek nem képezheti alapját. A modern magyar éremművészet nem ezen az archaizáló kifejezésekkel megtűzdelt bécsies, hanem — bármennyire is paradoxon — a modern franciák-tól eltanult nyelven szólal meg először Szárnovszky Ferencnek a három évvel később megalkotott érmén, az *Iparművészeti Múzeum aranyérmén* és Beck Ö. Fülöp ezzel egyidőben készült millenniumi érmein. Ezzel szemben igen nagy a Szent László-érem műfaj történeti jelentősége. Szárnovszky Ferenc ezzel az érmmel hallatlan népszerűséget szerez az érem- és pecsétvéső mesterség szűk keretei között szorongó érmészettnek. [23] Felcsillantja, hogy nagy lehetőségek rejlenek ebben a kevéssé ismert, speciális stúdiumot igénylő kisplasztikai műfajban. Akaratlanul is ráirányítja a figyelmet az érmészetre, amelynek ezáltal a művészek és a közönség körében is hívék kereskednek, sőt erős konjunktúrája támad. A közönség, a magán és állami megrendelők szinte versengenek azért, hogy az évfordulóknak és jelentősebb aktuális eseményeknek, valamint a múlt- és jelenbeli kiválóságoknak maradandó emléket érmével állítsanak. Az érmészet kiválóan alkalmas igényeik kielégítésére, a művészeknek pedig vonzó specializálódási lehetőségnek bizonyul.

Ezért nem túlzás, nem elfogultság, ha mégis Szárnovszky Ferenc Szent László-érmétől számítjuk a modern magyar éremművészet megindulását. Az érem elkészülésének tényét ennek az ekkor születő és a képzőművészeti műfajok hierarchiájában magának önálló helyet követelő művészeti ág első jelentős fegyvertényeként fogjuk fel.

Szárnovszky Ferenc még abban az évben újabb érmmel, *I. Ferenc József* koronázásának negyedszázados jubileumára a főváros megbízásából készített érmmel jelentkezik (4/a—4/b kép). Ha a *Szent László-érem* mellé helyezzük összehasonlításra ezt az érmet, akkor nehezen hihetőnek tűnik, hogy mindkettőt egyazon mester mintázta, ráadásul ugyanabban az esztendőben. Az előbbi, mint mondtuk ötvös művészeti, az utóbbi viszont szobrászati erényekkel bír. Közelebb áll Szárnovszky éremkísérleteiből ismert, bizonytalanságtól nem mentes,

de jól megoldott *Siklóssy Irma-érem*hez (5. kép), mint a vele egy évben készült *Szent László-medálhoz*. Finomítandó az összevetést: bár Szárnovszky a francia éremművészettel való megismerkedése után kezd az éremművészettel foglalkozni, alkotja első érmeit, nem egyértelmű rajtuk a francia hatás. Különösen kiválik a sorból a Szent László-érem, amelyik megalkotásánál talán éppen egy Szent György-tallér mintaképből indul ki. Igazat kell adnunk Siklóssy Lászlónak, aki feltehetőleg személyesen Szárnovszkytól tudja, hogy menekülni próbál a francia éremművészet hatása alól, tudatosan keresi a franciáktól eltérő megoldást. Szárnovszky Ferenc e két érem sikerén felbuzdulva azzal fejezi be az évet, hogy a Műcsarnokban rendezett téli kiállításon éremmintákat mutat be. [24] Szárnovszky érmészeti tevékenységének kezdetét páratlan elismerés, az az ösztöndíj koronázza, amelyet kifejezetten az éremművészet tanulmányozására kap. Túlzás nélkül páratlan siker ez, mert mint Cserna Rezső jó tíz év múlva panaszosan említi, Párizsba hivatalos ösztöndíjat az Országos Magyar Képzőművészeti Társaság nem ad művésznövendékeknek. [25] Szárnovszky ettől kezdve kisebb megszakításokkal élete végéig Párizsban él. Az ugyancsak Falguière és Chapu tanítvány Denys Puech műtermében dolgozik és a Julian akadémiát látogatja, ahol az „esti akción” honfitársainak kisebb csoportjával találkozhat. [26]

Itthon az 1893/94. évi kiállításon, majd az 1895-ben rendezett téli tárlaton is érmeikkel, közöttük az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum nagy aranyérmének határozott méretű mintájával szerepel. [27] Szárnovszky ennek az éremnek a megalkotásával és hazai bemutatásával tetézi be a Szent László-érmmel elkezdett úttörő munkáját. A Szent László-érem figyelemfelhívó hatását az Iparművészeti Múzeum aranyérme azzal egészíti ki, hogy az érmészet magasiskolájáról ad példát. Ez az érem, amely az egész XIX. századi francia éremkultúrát, annak vívmányait, szellemét megismerteti a magyarországi közönséggel. Mielőtt elidőznénk a „nemes veretű” érménél, néhány fontos eseményről kell szót ejtenünk. [28]

A millenniumi ünnepségekre és kiállításra készülve az ország az „1896-iki Ezredéves Kiállítás Igazgatósága” rendszeresített közleményeinek 1894. július 10-i számában érem pályázatot hirdet, három, az ünnepségek és a velük kapcsolatos kiállítások alkalmából kiosztandó érem megtervezésére. [29] A határidő lejártának a folyó év



4/a. Koronázási jubileumi érem, 1892, előlap



4/b. Koronázási jubileumi érem, 1892, hátlap
(Ezüst, Magyar Nemzeti Galéria)

októberének első napjait jelölik meg. Szárnovszky természetesen részt vesz a pályázaton, sőt mint Beck Ö. Fülöp visszaemlékezéseiben közli: „Ő volt a legkomolyabb jelöltje a feladatnak”. [30] Hogy ennek ellenére nem ő nyeri meg a pályázatot, abban bizonyosan közrejátszik az is, hogy egy másik pályázat, a szekszárdi Garay-szobor végzetesen egybeesik ezzel. A szekszárdi Garay-szoboralap javára már 1860-ban megindul a gyűjtés egész Tolna vármegyében, de csak a 90-es évek elejére jön össze akkora összeg, hogy Szekszárd városa lépéseket tehet a szobor elkészíttetésére. 1894-ben hirdetik meg a pályázatot, október elsejei határidővel. [31] Nem tudhatjuk, hogy Szárnovszky milyen komolysággal foglalkozik az érem-pályázattal, milyen reményeket táplál iránta, tervét sem ismerjük, de az érdeklődését jobban lekötő, ambícióit jobban kielégítő, a képességeit, a tehetségét nagyobb próbára tevő szoborpályázatot nyeri meg. A szobor megvalósítására kap megbízást. [32] Ezt az első — és sajnos egyetlen — monumentális alkotását 1898-ban állítják fel Szekszárd főterén. A Garay-szobor sokat foglalkoztatja Szárnovszkyt. A pályázatot minden valószínűség szerint azzal az egyharmados nagyságú figurával, tervezettel nyeri meg, amelyik ma a Magyar Nemzeti Galéria szoborgyűjteményében található (6. kép). [33] Ez a végleges megoldáshoz képest több eltérést mutat. Ezeknek a változtatásoknak a természete arra enged következtetni, hogy a szobor megrendelőinek a kívánságra történtek, noha kérésük írásos nyomát nem találjuk. Jóllehet a kis figura nemes tartásával, klasszikusan szép arcvonásaival, intellektuális kifejezésével emelkedettséget sugároz, egy kissé lezser a póza amint enyhén ívelt testtel, kontraposztban áll, baljában könyvet, csipőre tett jobbján pedig egyszerűen kesztyűt tart. Ebben a könnyed, fesztelenül életközeli testtartásban, valamint gesztualitásban semmiféle szembetűnő jelét nem lehet felfedezni az ábrázolt költő voltának. Valószínű, hogy ez ellen emel kifogást a tekintetes vármegye és város szoborbizottsága. Szárnovszky erre a kései klasszicizmus kelléktárából „költői pózt” vesz elő: a könyvet a figura másik kezébe teszi át, míg felemelt baljába íves papírlapot helyez. Olyanná alakítja a figurát, mintha a költő a „szónoki emelvényre lépne szavalni” miközben kéziratába vet egy pillantást (7. kép). [34] Hátára prémes gallérú mentét terít, amivel elrejtí az alak eredeti vékonyságát. Csak Szárnovszky jó érzékének köszönhető, hogy ezek ellenére is sikerül megőriznie alkotása igazi szobrászati kvalitásait

Szárnovszky a pályamű kis figurájának megalkotása, s az ehhez képest módosított nagyminta elkészítése mellett Garay portréját is megmintázza. Igaz ugyan, hogy a portré szinte teljesen azonos az egész alakos szobor fejével. Megoldásában sajátos, hogy a könyvet mint attribútumot itt is alkalmazza. A büszt talapzatát két egymásra fektetett könyvből képezi ki s közülük bújtatja ki a költőnek kijáró babérágat (8. kép).

Szárnovszkynak a szobrásznak egyetlen monumentális alkotása s kétségkívül főműve a Garay-szobor. E szobra, valamint a hozzá készült terve és a köréhez tartozó büsztje alapján alkothatunk fogalmat művészetének értékeiről, teljességében kibontakozó szobrászi kvalitásairól. Szárnovszky jó tízéves felkészülési idő után érett szobrász, akinek jócskán a háta mögött van Bécs, az oly sok fiatal



5. Siklóssy Irma, 1890 k.
(Bronz, Magyar Nemzeti Galéria)



6. Álló férfi (Garay János emlékműterv), 1896 k.
(Festett gipsz, Magyar Nemzeti Galéria)

magyar szobrászt kisiklító neobarokk szellemiségével, akárcsak a preraffaelita irányzattal való kalandja. Párizs realista szobrászi iskolájának egészséges levegője élteti művészetét. Előadásmódjában nagyvonalú, mérték-tartóan elegáns s ment minden sallangos megoldástól. Kitűnő mértékkel egyezetteti össze a szobor alapvető tömegeit a legkisebb plasztikai finomságokkal, illetve rendeli alá az előbbieknak az utóbbiakat. Ez szerény dicséretnek hat, de ha körülnézünk a századvégi szobrok között, láthatjuk, hogy igen kevés olyan szobor van, s párját ritkítja az olyan emlékmű, amely ily világos szobrászi koncepción nyugszik s csupán a plasztika nyelvén, eszközeivel megfogalmazható, elmondható tartalmakra építi hatását.

Kifogásunk csak egy lehet a Garay-szoborral szemben — s ez nem érinti annak előadásmódban megnyilvánuló minőségét —, hogy nincs benne az az epikai erő, amely a legkiemelkedőbb emlékművek nélkülözhetetlen sajátja. Szárnovszkyhoz nem az epika, hanem a líra áll közel. A líra felel meg lelki alkatának. Ennek megfelelően közelíti és oldja meg a feladatot. Szerencsére a költő, Garay János személye, művészete és egész munkássága, valamint a hozzá fűződő képzetek, végül, de nem utolsósorban, a megrendelés mértéke, amelyet Szekszárd város biztosított, lehetővé teszik e megközelítést.

Szárnovszky érmesként is ekkor ér pályája zenitjére. Úgy látszik, nem szegi kedvét, hogy a millenniumi érem-pályázaton nem ő aratja le a sikert, és ezt a kudarcát két remekbe sikerült érmével feledteti. Az egyik ezek közül az *Iparművészeti Múzeum nagy arany érme*, amelynek tervezetét — mint említettük — 1895-ben először, majd

másodszor 1896-ban, a millenniumi kiállításon mutatja be a hazai közönségnek.

Sajnos, Szárnovszkynak nem erénye a gyorsaság, ezért évek telnek el, mire 1901-ben végre végleges anyagában és méretében elkészítteti az érmet. 1898-ban még csak az egyik köztes minta vagy módosítás készítésével foglalkozik, az 1900/1. évi téli kiállításon bronzból öntött példányokat mutat be. A nagyon várt végleges veretekből az első példányokat Párizsban, a továbbiakat pedig Kőrmöcbányán állítják elő 1901-ben (9/a—9/b kép). [35]

Szárnovszky az érem hátlapján az Iparművészeti Múzeum homlokzatát örökíti meg dekoratívan megoldott heraldikus motívum, a magyar címer kíséretében. [36] Az épületet alig kiemelkedő lapos reliefen, szembenézetből ábrázolja, de nem a régi érmeiken gyakran látható módon, úgy hogy az egész homlokzat képe teljes terjedelmében látszik. Csupán a főbejáratot, az épület homlokzatának leghangsúlyosabb részletét emeli ki, az oldalszárnyak jelzésével, ezek hosszát bátran lemetshi egyik oldalról az érem szélén körbefutó írást szegélyező gyöngyfüzérrel, a másiktól pedig a címert befogadó kartussal. Ezt a metsszéssel, kivágással történő kiemelést az ábrázolás tömörítése felé viszi tovább, amikor nem merül bele a homlokzat tagolásának aprólékos visszaadásába, hanem csak a fő formák és vonalak jellemző dekoratív játékát hangsúlyozza. Megoldásának az az eredménye, hogy semmi merevség nem tapasztalható az érmen. A hátlap megoldásánál jobban illeszkedik az érem köralakjához az előlap szépen megkomponált három alakos csoportja, amely egyetlen jelképes történetet jelenít meg: az iparművészet gényűs jutalmat nyújt át e művészeti tevékenység legjobbjait jelképező fiatal párnak. Körülöttük csendletszerű fel-sorakoztatásban munkaeszközeik és alkotásaik láthatók. Az érem szűzsége és kompozíciója tehát egyetlen mozza-



7. Garay János emlékműve, 1898, Szekszárd

natra koncentrált, gondolatai közlése lényegre törő. Nem mondhatjuk el ugyanezt a szobrászi megformálásról, illetve az érem egyes részeinek a megformálásáról. Szárnovszky a három figurát egyszerűen, összefogott plasztikus tömegekben vázolja fel, de a felületük meg-



8. Garay János mellszobra, 1896 k.
(Bronz, Magyar Nemzeti Galéria)

munkálásában, különösképpen a női figurák dekoratíván meglegeztetett ruházatán nem szab határt a festői jellegű részletezésnek, messzemenően kihasználja a redukciós eljárás nyújtotta lehetőségeket, egészen belemerül az árnyalatnyi plasztikai finomságok visszaadásába. Olyannyira, hogy a szobrászi fogalmazásmód határait súrolja.

Szárnovszky két kiemelkedően jelentős alkotását, a Garay-szobrot és az Iparművészeti Múzeum aranyérmét összehasonlítva érezhetjük, hogy a két alkotás kétféle szemléletet tükröz, egyszerűsítő szóhasználattal, szobrászi és érmészi szemléletet. Szárnovszky egyformán műveli mindkét műfajt. Tevékenységében közös nevezőre hozza őket, de szemléleti síkon ezt nem sikerül elérnie. Ezt a problémát megoldani, a kettősséget feloldani csak a következő nemzedék tudja.

Szárnovszkynak szinte a rutinosság fokára csiszolt érmész szemléletéről, amely azonban nem egészen a sajátja, tanúskodik az Iparművészeti Múzeum aranyérme. Ez egyben azt is jelenti, hogy Szárnovszky mint érmész nem tudja magát az előképektől oly mértékben függetleníteni, mint ahogy a szobrász. Emiatt nagy aranyérmének a minősége alatta is marad a Garay szoborénak különösképpen a szobor kismintájáénak. Későbbi érmein igyekszik áthidalni ezt a kettősséget. A Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter 1896-ban alapított díjérmének férfiaktján az előbbinél nagyvonalúbb előadásmódjával, tömörebb mintázásával, ugyanakkor érzékeny felületkezelésével az érmészet határain belül lehetséges szobrászi felfogás felé látszik közeledni (10. kép). Az ez irányban történő határozott előrehaladásról azonban csak a két évvel későbbi Hubay Jenő-plakett és különösen a *Munkácsy-plakett*, amely feltehetőleg az utolsó érmészeti munkája, tesz tanúbizonyságot (11. kép). [37]

Szárnovszky Ferenc 1896-ban részt vesz az ezredéves kiállításon. Szerepléséért — groteszk fordulat életében — megkapja a kiállítóknak járó érmet, egyet azok közül, amelyekkel szemben pályázatot vesztett. [38] A kilencvenes évek közepétől feltehetőleg többet és gyakrabban tartózkodik idehaza, mint korábban. Művészeti közéleti szereplése is gyakoribbá válik, ezzel ellentétben 1898-tól a kiállításokról meglehetősen távol tartja magát. 1897-ben az Iparművészeti Társulat választja tagjainak sorába. [39] Az év végén megtaláljuk a Nemzeti Szalon rendkívüli kiállításán szereplő művészek között. [40]



9/a. Az Iparművészeti Múzeum állami nagy aranyérme,
1896, hátoldal



9/b. Az Iparművészeti Múzeum állami nagy aranyérme,
1896, előlap.
(Öntött bronz, Magyar Nemzeti Galéria)

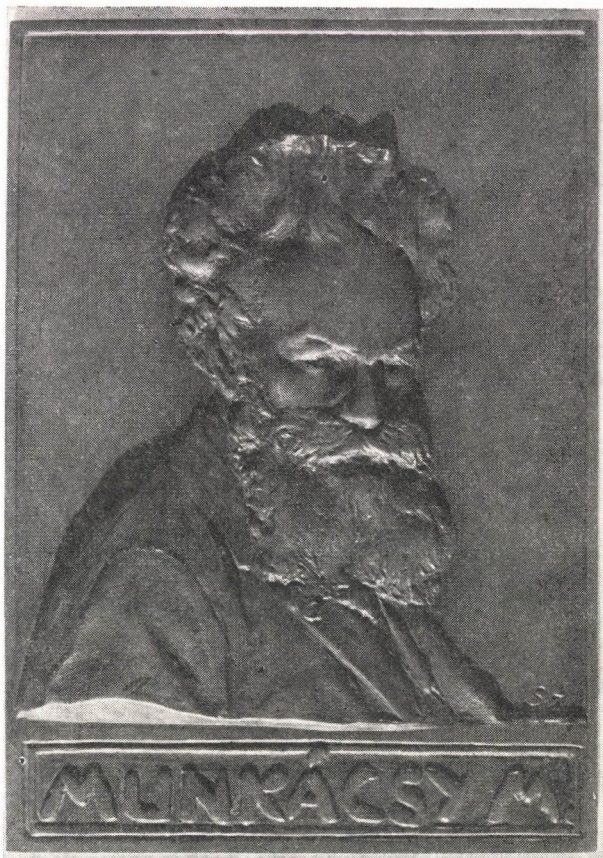


10. A Vallás- és Köznevelésiügyi Miniszter díjérme, 1896.
(Bronz, Magyar Nemzeti Galéria)

1898-ban leleplezik a Garay-szobrot Szekszárdon.[41] Az ünnepi eseményen maga Szárnovszky is jelen van, és utána még hónapokig Budapesten időzik. Művével sikert arat, nemcsak Szekszárdon és a Vasárnapi Újság hírverése révén szerte az országban, de a szakma is megkülönböztetett figyelemre méltatja.[42] A Műcsarnok leközi portréfényképét és életrajzát. Sajátos, hogy a szakmai folyóirat ismertetésében nem alkot véleményt a Garay-emlékmű főalakjáról, csupán röviden leírja, ellenben dicsérettel illeti a szobor talapzatát díszítő, a főalakot értelmező mellékalakot, a derűs tekintetű génuszt, aki babérágat nyújt fel a költő felé, másik kezét pedig a költőmesterség másik attributumán, egy lanton nyugtatja. Ez a mellékalak is Szárnovszky munkája, de sajnos más megoldású, mint maga a főalak. Erősen idealizált, ezért szöges ellentétben áll a főalak realizmusával, vitalitásával. A génusz ülő pozitúrája, mint kompozíciós megoldás lényegében változata az Iparművészeti Múzeum érmén trónoló génusznak, ez a hasonlatosság nyilvánvalóvá teszi Szárnovszky szerzőiségét, noha Köllő Miklós is közreműködött faragásában. Bizonyosra vehető, hogy ez a mellékalak az emlékmű eredeti tervének része. Európa-szerte így diktálja a korizálás. Két sztereotíp változat közül az egyik a költő az általa teremtetett hősök kíséretében, a másik, a költői mivolt általános attribútuma a babékoszorút és lantot tartó nemtő, ami itt a Garay-szobron is megjelenik, a régebbi keletű (7. kép). Részesülünk a költő teremtetett hősökből is. Garay János Obsitosát megjelenítő, ismeretlen kéztől — valószínű hogy Szárnovszkytól — származó relief is felkerül a talapzat hátoldalára, sőt további tartalmi kiegészítésül két oldalt a talapzaton Garay János „nevezetesebb” alkotásainak a címe is feliratban nyer megörökítést.

1898-ban újabb szobormegbízást kap Szárnovszky. Felkérlik arra, hogy az I. Ferenc József által a fővárosnak ajándékozott tíz szobor egyikét, *Pálffy János* szobrát, ő készítse. E kegyes ajándékozásból létesített szobrok nagyobb része ma is látható köztereinken, ezért létesítésük néhány eseményét érdemes az emlékezetünkbe idézni.[43]

Múltjuk II. Vilmos német császár budapesti látogatásához fűződő adomáiig nyúlik vissza.[44] A szoborajándékozás ügyének hiteles kezdete az 1897. évi 221. számú „Hivatalos Közlönyben” megjelent, báró Bánffy Dezső miniszterelnöknek címzett királyi leirat, amelyben I. Ferenc József udvartartásának terhére tíz olyan szobrot ajándékozik Budapestnek, amelyek kiváló történeti



11. Munkácsy-plakett, 1898 k.
(Galvanoplasztika, Magyar Nemzeti Galéria)

személyiségek emlékét örökítenék meg.[45] A leiratban felsorolt személyiségek neve és érdemük rövid ismertetése, maga az egész program a korabeli feudálkapitalista állam hivatalos történelemszemléletének meglehetősen hű tükröze. Egyben része a millenniumi nagy emlékállítási programnak. Az sem elképzelhetetlen, hogy a városban elszórtan elhelyezett emlékművek feladata lett volna a millenniumi emlékmű részleges helyettesítése, amelynek felállítását eredetileg 1896-ra tervezték, de e határidőre nem készült el. Mindenesetre ez az ajándékozás valószínűbb okának látszik, mint a tetszetős adoma.

1898 májusában kéri fel a művészek első csoportját a munkára. Összesen hat művészt, mivel egyelőre csak ennyi szobornak jelölték ki a helyét. A Szárnovszky megbízatását képező *Pálffy-szobrot* az akkori Andrassy úti Köröndön kívánják elhelyezni. *Bocskay Istvánt*, *Beihlen Gábort* és *Zrínyi Miklóst* ábrázoló szobrok társaságában.[46]

Szárnovszky, aki el van telve a Garay-szobrának leleplezése körüli ünnepléstől, elsőik között lát neki a munkálatoknak.[47] Ezt a nagy buzgalmat nyilván az is fokozza, hogy korábbi érdemeiért a fővárosi tanács első helyen őt jelöli ki a 2000 Ft-os Ferenc József jubileumi díjjal való kitüntetésre.[48]

Szárnovszky, mint említettük, egyre jobban bekapcsolódik a képzőművészeti társadalmi életbe; 1899 májusában a Nemzeti Szalon választmányi tagjai között szerepel a neve, tagja a Magyar Képzőművészek Egyesületének, egyik szorgalmazója a Nemzeti Szalon azon zsűrireformjának, amelynek értelmében a kiállítók maguk veszik kezükbe a kiállítással kapcsolatos zsűrizés munkáját, „maguk választják a bírálóikat” s tagja az 1900. évre megválasztott szobrászati zsűrinek.[49]

Arra nézve, hogy a gyors nekikezdés után hogyan halad a Pálffy-szobor mintázásával, egy 1899 októberében



12. gr. Pálffy János emlékműterv, 1902 k.
(Eredeti gipszmodell, Magyar Nemzeti Galéria)

megjelent híradásból következtethetünk.[50] Eszerint rajta kívül Róna József van legelőbbre a munkában s a tíz szobor közül elsőnek éppen a Pálffy-szobrot és Zrínyi Miklós szobrát tervezik felállítani. A biztató kezdet után 1903. januárjáig, illetve Szárnovszky áprilisban bekövetkezett haláláig nem olvashatunk a napi hírek között a Pálffy-szoborról. Pedig sorozatban látnak napvilágot az olyan hírek, amelyek a tíz közül való egyik vagy másik szobor kismintájának vagy méretes tervezetének elkészülését tudatják. A Köröndön felállítandókra vonatkozik, hogy 1899 novemberében Róna József készül el az agyagmintával, 1900 februárjában Holló Barnabás a Bocskay-szobor, rá egy évre ifj. Vastagh György a Bethlen-szobor mintájával. Leleplezésük tervezett dátuma 1901 helyett 1902-re módosul. A Zrínyi- és Bethlen-szobrok „csendes ünnepi” leleplezésének időpontját 1902 júniusában, a Bocskay-szoborét pedig 1903 januárjában közli a sajtó. Ez utóbbi alkalommal egy mondat erejéig kitér arra, hogy a negyedik szobor, Pálffy generálisé még nem készült el.[51]

Beszámolónk sejteti, hogy nem érdektelen utánanézni annak, miért késlekedik Szárnovszky műve elkészítésével.

Mint a többiek, úgy Szárnovszky sem tétlenkedik. Pestet ugyan elhagyja, dacolva a megbízás azon kikötésével, hogy a szobrokat Magyarországon kell elkészítenünk a megbízott művészeknek. 1901 májusában Párizsból küldi haza a Pálffy-szobor egyharmados nagyságú vázlatát. Még abban a hónapban összeül a zsűri, hogy döntson a pályamű fölött. Kedvezőtlen döntést hoz, nem fogadja el a tervet. Lényeges változtatásokat kérnek Szárnovszkytól

s kifejezett kívánságuk, hogy itthon végezze el a művész a kért változtatásokat. A módosítás vagy egy új terv, a következő év nyarára készült el. Itthon vagy Párizsban — nem lehet tudni. Ez a tervezet az előzőhöz hasonló sorsra jut. Az augusztus elsején összeült zsűri idegenszerűnek, franciásnak találja a szobrot. Úgy szól róla, hogy a magyar hadvezér helyett franciát kaptak. E tartalmi kifogáson túl, a szobrászi munkát is hiányosnak találja. Ezért nem fogadja el kivitelre és újabb minta bemutatására szólítja fel a művészt, azzal az engedménnyel ugyan, hogy a második számú tervet tanulmányként felhasználhatja a következőhöz.[52]

Szárnovszkyt e másodszori visszautasítás súlyosan érinti, nagyban hozzájárulhat ahhoz, hogy a feltehetőleg már régebben is kiütközött idegbaja, amely végül is a halálához vezet, elhatalmasodik rajta. Szárnovszky Ferenc 1903. április 29-én bekövetkezett halála után, Sennyei Károly lép örökébe. Őt bízzák meg a Pálffy-szobor elkészítésével. Sennyei szobrát 1905 őszén „különösebb dísz és ünnep nélkül” leplezik le.[53]

Szárnovszkynak a Pálffy-szoborhoz készült — első vagy második, kideríthetetlen — kisméretű vázlata a Magyar Nemzeti Galéria szoborgyűjteményében van elhelyezve, ahova a Szépművészeti Múzeumból került át (12. kép).

Ha szemügyre vesszük e vázlatot, az az öröndes meglepetés ér bennünket, hogy szobrászi kvalitásai, noha tagadhatatlanul alatta maradnak a Garay-szoborénak, nem oly gyengék, mint ahogy azt a korabeli zsűri kétszeres visszautasítása alapján feltételezhettük. Bár a vázlatról van szó, így tévútra vezethet, ha összevetjük a Köröndöt díszítő társszobrokkal, így a Sennyei-féle Pálffy-szoborral, de így is hajlunk arra, hogy egyetértünk az Új idők 1903. május 10-i számában „A szerkesztő üzenetei” rovat névtelensége mögé bújt kritikus véleményével, aki úgy látja, hogy Szárnovszky szobra tagadhatatlanul hiányos megoldása ellenére is „felülmúlta a köröndi szobrokat”.

Közel járhatunk az igazsághoz, ha nem a szobrászat síkján, nem a szobor minőségében, hanem tartalmi-szemléleti oldalon keressük a visszautasítás valódi okait.

A király ajándékozta tíz szobor között, magában az egész szoborállítási programban, gr. Pálffy János (1664—1751) labanc generális, III. Károly tábornoka, majd országbíró, úgy feltüntetve, mint nemzeti múltunk kiemelkedő, a köröndi együttesben Zrínyivel, Bethlennel és Bocskayval mérhető személyisége, a legkényesebb pont. Olyan elferdítése a történelemnek, amely mélyen sérti a nemzeti öntudatot és heves érzelmeket kavart fel, mivel éppen a Rákóczi korszak emlékeit bolygatja fel, sőt csúfolja meg. I. Rákóczi Ferenc hamvai csak 1906-ban nyírnak bebecsátást az országba, ezzel szemben gr. Pálffy János — elvben már 1897-ben — kap szobrot: éppen Rákóczi ellen, a trón védelmében szerzett érdemei elismeréséért.

Szárnovszky szobrától tehát azt várják a legelsőbb megbízói, s ennek az elvárásnak a szellemében ítél a bíráló bizottság is, hogy a művészet valamennyi olyan tetszetős és elhíhető erővel bíró eszközét vessé latba, amellyel igazolni lehet a figura pozitív történelmi beállítását.

Szárnovszky ellenben nem ezt csinálja. A történelmi igazsághoz ragaszkodva mintáz egy barokk hadvezért. Francia vagy osztrák öltözkébe bújtatottat, egyre megy, csak éppen nem magyart vagy magyarosat. Emiatt a szobor messze eltér a köröndi három szobortól, amelyek, mire Szárnovszky első ízben bírálatra küldi a tervét, kismintában vagy akár nagy méretű agyagmintában készen állnak, s alapot nyújtanak az összevetésre. Szárnovszky tehát meg sem kíséri, hogy kedvébe járjon a kíváncsalmaknak. Ezzel végérvényesen megpecsételi szobra sorsát.

Sennyei viszont éppen azt nyújtja szobrában, amit elvárnak attól. Úgy jeleníti meg gr. Pálffy Jánost, a kuruc kor pompás magyar huszártábornoki egyenruhájában, mintha nagy Bercsényi Miklósnak állítana emléket.

Hogy Szárnovszky miért vállalja inkább a kudarcot, a visszautasítást, ahelyett, hogy engedményt tenne, nem tudhatjuk. Csak sértett hazafiságával, nemzeti önértékével magyarázhatjuk esőkönyös magatartását. Az Új idők

fentebb említett cikke kitér arra, hogy Szárnovszky művészi önértékét, meggyőződését mellőzve a mester-emberi szolgálatkészségnek rendelhetné volna alá magát, s akkor nem éleződik ki ennyire az ügy. Hazafias érzelmeinek tanújelét Szárnovszky csupán egy ízben, kora ifjúsága idején, a bronzöntés meghonosításának tervezésével adta. Jelentőségét akkor mérhetjük fel, ha figyelembe vesszük, hogy a 80-as években minden valamirevaló szobornak Bécsben öntették. Bécsi műhelyek elégitik ki a honi igényeket. A Pálffy szobor esetében a történelmi valósághoz kötődése, igazmondásra törekvése olyan tette, olyan kiállása, amely csodálatra készítet, mert egész élete inkább sodródó, mint sorsát szuverén módon irányítani tudó, életét tudatosan és logikusan építeni képes emberre vall. Mindenesetre nagyon rokonszenvesse teszi őt ez a hiányosan rekonstruálható emberi arcúlatát, jellemét lényeges karaktervonással gyarapító, megvilágító mozzanat.

Végezetül összegezés gyanánt: ahogy a századvég évtizedeiben és a századforduló táján felnövő s a magyar festészet új útjait megteremtő festők egész csoportja, úgy Szárnovszky Ferenc szobrász egymaga, képzőművészeti

műveltségének megszerzéséhez, fejlesztéséhez Párizst választja tanulmányai színteréül. Ez önmagában is új és példaadó tette. Igazán példaadónak azzal válik, hatásával azzal fejt ki, hogy nem szakad el a honi művészeti élettől, hanem viszonylag állandó kapcsolatot tartva az itthoni művészeti élettel, részt vesz a hazai kiállításokon, pályázatokon. Műveivel a francia szobrászati és érmészeti kultúra magvait hinti szét. Érmei az újdonság erejével hatnak, s nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy egy Magyarországon eddig kellőképpen nem méltatott és önállóan nem létezett művészeti ág, kispasztikai műfaj megszületik.

Egyetlen monumentális alkotásával s kevés számú fennmaradt szobrával a hazai realista szobrászat megteremtői között jelöli ki a maga szerény helyét. A szobrászat és érmészet együttművelésében, két szobrászati ágnak a tevékenység szintjén való összefogásában egy új, a XX. századi magyar szobrászatban általánosnak elterjedt gyakorlati előfutára.

Tóth Antal

JEGYZETEK

1 A teljesség igénye nélkül összeállított névsor a 40. életévük előtt elhunytakról: Bálint Lajos 1885–1914; Fénecs Beck Vilmos 1885–1918; Csikász Imre 1884–1914; Juhász Gyula 1876–1913; Köllő Miklós 1861–1900; Sámuel Kornél 1883–1914; Szarnovszky Ödön 1876–1914, végül Szarnovszky Ferenc 1863–1903, aki három hónappal negyvenedik életének a betöltése után halt meg.

2 Mentségül szolgáljon, ha ugyan ez mentség, hogy nemcsak nekik van részük ilyen mostoha bánásmódban, hanem hosszú életű és ünnepektől pályafutását kortársainak is. Kirívó példának elég talán Zala Györgyre utalnunk, akinek mennyiség és művészi érték tekintetében hatalmas életműve ugyancsak feldolgozatlan.

3 A 90-es években feltehetőleg ő az első és egyetlen művész, aki a francia éremművészet tanulmányozására kapott ösztöndíjat.

4 *Lyka Károly*: Szobrászatunk a századfordulón. Bp. 1954. 64.

5 *Elek Artúr*: Az éremszobrászatról. Éremkedvelők Egyesülete, A modern érem- és plakett-kiállítás bevezetője, Nemzeti Szalon, 1907. — *Csányi Károly*: A modern érem- és plakettművészetéről. Magyar Iparművészet 1908, 162–5. *Elek Artúr*: A magyar éremszobrászat őregei és ifjai. Művészet, 1908, 169–177.

Dr. Siklóssy László: A modern magyar éremművészet és művelői, 1817–1910. Bp. 1910.

Fónagy Béla: A Szépművészeti Múzeum érem- és plakett-gyűjteménye. Magyar Művészet, 1929, 23–33.

Huszár, Lajos—Procopius, Béla: Medaillen- und Plaketten-kunst in Ungarn. Bp. 1932.

Dr. Procopius Béla: A modern emlékérem és plakettművészet. Magyar Művészet, 1934, 125–7.

Csengeryné Nagy Zsuzsa: Magyar éremművészet a XIX. és XX. században c. kiállítás előszava. Magyar Nemzeti Galéria, 1959.

6 *Dr. Procopius Béla*, i. m. — *Elek Artúr*, i. m. (Az éremszobrászatról.)

7 *Fleischer Gyula*: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp. 1934. 89. Fleischer csupán E. Hellmer tanítványaként említi Szarnovszkyt. Hogy Weyrnel tanult volna, az a Múcsarnok 1898. június 23. sz. 67. lapon közölt életrajzában van feltüntetve, majd: *Dömötör János*: Szarnovszky Ferenc. Művészet, 1903, 196–9.

8 A portré az állatbőrre, valamint az azt összetűző botocska miatt, amely lehet, hogy egy megcsönkült kereszt hosszanti szára, Ker. Szt. János ábrázolásnak is vélhető.

9 Ezredéves Országos Kiállítás 1896. A Képzőművészeti Csoport képes tárgymutatója, 134. Szarnovszky Ferenc rövid életrajzában találjuk felsorolva párizsi mestereit.

Dömötör János: Szarnovszky Ferenc. Művészet, 1903, 196–9. Részletezi Szarnovszky életének párizsi eseményeit. Azt állítja, hogy állami költségen ment ki tanulni. Háromszor nyert díjat a Beaux-Arts-on, ahova 1887-ben jutott be, miután 87 pályázó közül a harmadik helyezést érte el egy természet utáni tanulmányrajzával.

10 *Dr. Siklóssy László*, i. m. és *Huszár Lajos—Procopius Béla*, i. m. egyformán két korai művét említik: a Petőfi plakettet és Siklóssy Irma arcképméretét. Siklóssy a 80-as évek végére datálja ezeket s hangsúlyozza, hogy nem Franciaországban, hanem itthon készültek. Feltehetőleg őt utána igazodik a Huszár—Procopius-féle könyvben olvasható vélemény, miszerint Szarnovszky Ferencnek az érmészettel való próbálkozása első párizsi útja utáni időre esik.

11 *Babelon, Jean*: La Médaille en France. Paris, 1948. 116.

12 Siklóssy Irma érmének hátlapján is heraldikus motívum, a családi símer található.

13 *Supka Géza*: Az Éremkedvelők Egyesületének modern érem- és plakettkiállítása a Nemzeti Szalonban. Numizmatikai Közöny, 1908. július hó. 14–9.

14 *Múcsarnok*, 1898. június 23.

15 Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (továbbiakban: OMKT) Múcsarnokában 1888. évben rendezett őszi kiállítás első és második sorozatának Tárgymutatója, Budapest, 1888.

16 Böhm (vagy Boehm), Joseph Edgar 1834. VII. 6. Wien — 1890. XII. 12. London. Fia és tanítványa a Szepesolasziban született Böhm (v. Boehm) József Dánielnek.

17 *Dömötör János*, i. m.

18 Megjegyezzük, hogy e kettő nem kívánjuk közös nevezőre hozni, de köztudott, hogy Hellmer több évtizedes tanári gyakorlatának összegezését 1900-ban „Lehrjahre in der Plastik” címmel közre adta. Könyvének néhány tézise közel áll a preraffaeliták nézeteihez.

19 Az OMKT Múcsarnokában 1888. évben rendezett őszi kiállítás első és második sorozatának Tárgymutatója. Budapest, 1888. — Képes Tárgymutató az OMKT 1889/90. évi téli kiállításához. — Képes Tárgymutató az OMKT 1892/93. évi kiállításához.

20 *Lyka Károly*, i. m. 64. A pályázati kiírásból idézett részletet s tőle vettük át. Az érmet ötféle méretben (42, 37, 30, 25, 19 mm-es átmérővel) háromféle anyagban sokszorosították. Magyar Iparművészet, 1897, 48.

21 Ugyanezt az epizódot öröklötte meg Dankó József is. *Elek Artúr*, i. m. Művészet, 1908, 169–177.

22 *Dr. Siklóssy László*, i. m.

23 A népszerűség mértékének tekintjük, hogy a „Téli Tárlat, Bolond Istók képes kalauza az 1892–93-iki képzőművészeti kiállításról” címmel, Márk (Lajos) karikatúráival megjelent füzet ceruzahegyre tűzi Szarnovszky Ferencet és érmeit. 32. „Egy susták és egy vas”.

24 Képes Tárgymutató az OMKT 1892/93. évi téli kiállításához.

25 *Cserna Rezső*: Magyar művésznövendékek párizsi tanulóévei. Művészet, 1905, 335–8.

„Magyarországon, ha minőségben nem is, de számban határozottan gyengébben van ott képviselve. Ennek egyik kulcsát abban találom, hogy az OMKT az ösztöndíjazottjainak megtöltja a Párizsban való tanulást, kivéve a plakettöröket és grafikusokat.”

26 *Lóránth László*: Paletta. Budapest 1944? — *Csók István* visszaemlékezései között szerepel Rippl-Rónai József, Ferenczy Károly, Iványi Grünwald Béla és Szarnovszky Ferenc neve, úgy mint a Julianon összeverődött magyar kolónia tagjaié.

27 Képes Tárgymutató az OMKT 1893/94. évi téli kiállításához. — A Múcsarnokban 1895. évben rendezett téli kiállítás tárgymutatója.

28 *Lyka Károly*, i. m. 64.

29 Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei (Összegyűjtve). Budapest, 1897. 14. sz., 1894. július 10.

30 *Beck Ö. Fülöp emlékezései*. Budapest, 1957, 202.

31 *Vasárnapi Újság*, 1898 23. sz., 397–8.

32 *Dömötör János*, i. m. A pályázók: Kiss György, Ligeti Miklós, (mindketten díjat kaptak tervükért), Szász Gyula, Frank Kálmán, Sovánka István, Jankovich Gyula, Brestyánszky Gyula.

33 Garay-szobrok: Álló férfi (Garay János emlékműterv), festett gipsz, 100 cm. Jelezve a talapzaton: oldalt: Szarnovszky Paris 89. A talapzaton felül: Feri barátomnak emlékéül. MNG Ltsz.: 62. 6-N. — Garay János mellszobra, 1896 k., bronz, 61,5 cm. MNG Ltsz.: 1629. — Ugyanez gipszből: Garay János, 1895, gipsz, 62 cm. Jelezve a bal vállon: Paris 1895, hátul: Szarnovszky. MNG Ltsz.: 2501. — Teljes bizonyossággal nem állíthatjuk ezt, de *Lieber Endre*: Budapest szobrai és emléktáblái (Budapest, 1934.) többször említi, hogy a szobrászok pályázatra 1/3-os szoborterveket küldenek be, tehát Szarnovszky is. Valószínű az is, hogy ezt a szobrot állítja ki 1897-ben a Nemzeti Szalon kiállításán 125. sz. alatt.

- 34 *Vasárnapi Újság*, 1898. 23. sz., 397–8.
- 35 Ezredéves Országos Kiállítás. 1896. A Képzőművészeti Csoport Képes Tárgymutatója. — *Műcsarnok*, 1898. október 20. — Tárgymutató az OMKT 1900/1. évi téli kiállítására. — Magyar Iparművészet 1901. 63.
- 36 *Supka Géza*: i. m. Megemlíti, hogy az érem hátlapjának volt egy másik tervezete is.
- 37 Szárnovszky Munkácsy plakettjét általában datálatlanul közlik a katalógusok. Mi a Műcsarnok folyóiratban, az 1898. évfolyam több példányában megjelent hirdetés alapján tesszük 1898-ra. A hirdetés Munkácsy életét ismertető könyvet reklámozza, megemlíti benne, hogy a könyv remek díszkötését Szárnovszky Munkácsy plakettje ékesíti. Ez a plakett feltehetőleg a könyvvel egy időben, tehát 1898-ban készült. A két plakett készítésének időpontja cáfolja azokat az állításokat, amelyek szerint Szárnovszky 1896 után nem foglalkozik az érmészettel, csupán nagy méretű szobraival. — Hubay Jenő plakettje, 1898 vert bronz, 71 × 53 mm, MNG Ltsz.: 55. 941
- 38 Ezredéves Országos Kiállítás 1896. A Képzőművészeti Csoport Képes Tárgymutatója. — Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei, 1896. november 15.
- 39 *Magyar Iparművészet*, 1897. 78.
- 40 A Nemzeti Szalon rendkívüli kiállítása, 1897. dec. 8. — Hogy miért maradozik el a kiállításokról, nem lehet tudni. Többször is szerepel a neve a kiállításokra meghívottaknak a Műcsarnok folyóiratban leközölt névsorában, pl.: *Műcsarnok*, 1898. június 23., *Műcsarnok*, 1899. június 18.
- 41 *Vasárnapi Újság*, 1898. 24. sz. 405–6. Pontosan 1898. június 5-én leplezik le a szobrot.
- 42 A *Vasárnapi Újság*ban nagyobb nyilvánosságot kapott, mint egy-egy vidéken történt Kossuth-szobor leleplezése, pedig 1898. május 8., június 12., és június 23-án megjelent számokban közlik a szobor elkészülését, leleplezését stb. Az utóbbi számban

látható Szárnovszky fényképe s található meg életrajza. Ugyanitt szerepel az az értékes adalék is, hogy Szárnovszky Budapesten lakik. Címe Budapest, Városliget, Fővárosi pavilon.

43 Teljes felsorolás helyett a ma is láthatók: Jankovich Gyula: *Szent Gellért*; Bezerédy Gyula: *Tinódi Lantos Sebestyén* — Népliget; Radnai Béla: *Pázmány Péter* — Horváth Mihály tér.; Ligeti Miklós: *Anonymus* — Városliget; Tóth István: *Hunyadi János* — Halászbástya; Róna József: *Zrínyi Miklós* — Kodály körönd; Holló Barnabás: *Bocskay István* — Kodály körönd; ifj. Vastagh György: Bethlen Gábor — Millenniumi emlékmű.

44 *Lieber Endre*: Budapest szobrai és emléktáblái. Budapest, 1934. 223–5. II. Vilmos hiányolja Budapest köztereiről a szobrokat. I. Ferenc József uralkodói barátja megjegyzésére határozza el a szoboradományozást.

45 *Varga Ottó*: A tíz szobor. Budapest, 1900. 3. A leirat dátuma: 1897. szeptember 25. — A 43. sz. alatt felsoroltakon kívül a programban szerepeltek még: Senyei Károly: Gr. Pálffy János, Donáth Gyula: Verbőczy István. Mindkettő a Kiscelli Múzeumban.

46 *Műcsarnok*, 1898. május 1. 8., *Műcsarnok*, 1898. szeptember 14. A pályázat részleteibe enged bepillantani: ebből fontos, hogy a határidőt 3 évben, a szobrok talappal együtt mért magasságát 5 méterben szabja meg, s külön felhívja a művészeket arra, hogy Magyarországon kell elkészíteniük a szobrokat.

47 *Műcsarnok*, 1888. október 20., 95–6.

48 *Műcsarnok*, 1898. november 13., 139. A második helyen Kallós Edét jelölték.

49 *Műcsarnok*, 1899. június 4. — *Műcsarnok*, 1899. június 18. — *Műcsarnok*, 1899. november 12.

50 *Műcsarnok*, 1899. október 21., 397.

51 *Vasárnapi Újság*, 1899. november 5. — *Műcsarnok*, 1900. február 4. — *Műcsarnok*, 1901. február 24.

52 *Lieber Endre*, i. m. 253–5.

53 *Vasárnapi Újság*, 1905. 39. sz., 628.

A SZIMBOLIZMUS NYOMAI A MAGYAR ÉPÍTÉSZETBEN

A Magyar Művészet 1890—1919-ig c. kétkötetes, a kor minden részletkérdésére is figyelmeztető összefoglaló kézikönyv megjelenése után s az elmúlt évtizedek századfordulóra vonatkozó tekintélyes szakirodalmának ismeretében néhány apró kiegészítésre adódik lehetőség. Ilyen az építészeti szimbolizmus kérdése, aminek kidolgozása új feladatot jelent. Az alábbiakban ehhez szólnék hozzá funkcióját tekintve két műfajt, a stílussajátosságoknak pedig egy csoportját érintve.

A századforduló magyarországi középületei az eklektikától az épületek koronájaként elhelyezett, különböző stílusokból kiemelt funkciótlán tornyokat, piramisokat, magas oromzatokat, kupolákat örökölték. Az épületek jelentőségét hangsúlyozták e nem ritkán nyomasztóan hivalkodó elemek. Szecessziós építészetünkben is tovább élnek, de a források köre bővült a historizmus nemzeti stílust rekonstruáló irányának elemeivel (a nagyszentmiklósi kincs motívumai Lechner Postatakarékját koronázzák). A kupola vonatkozásában azonban Mojzer Miklós meggyőzően bizonyítja, hogy Lechner Iparművészeti Múzeumán a „keleti, indiai formájú kupola” az építészeti mondanivaló csúcspontja, ami jelvényre is vált: Nemcsak egyszerűen az épületet kiemelő építészeti forma, hanem az ún. magyar stílust reprezentáló lechneri építészet szellemében a magyar iparművészet „kincstárának” szánt, tehát jelképes építészeti keret koronája, azaz szimbólum[1]. Hasonló ikonológiai többlet — ugyancsak műzeumiépülettel kapcsolatban — a torony századfordulás alkalmazásában is feltűnik, sőt, a torony egy típusának, az ún. kalotaszegi templomtoronynak szimbólummá válását is végigkísérhetjük. A szimbolizációs folyamat világiasodással járt együtt. A meghatározott funkciójú építészeti motívumot más feladatokra is felhasználták, s tartalmát földrajzi, társadalmi és szellemi tekintetben szélesebb körben érvényesítették. E világiasodás nemcsak az építészetben, hanem és előbb az ábrázoló művészetekben ment végbe.

A kalotaszegi „paraszi toronyművek” magas gúla alakú zsindeletetejét, fiatornyait a századfordulón először néprajzi gyűjtések kapcsán örökítették meg az akkori gödöllői művésztelep tagjai és Malonyai: A magyar népművészete I. kötetében velük együtt dolgozó Edvi Illés Aladár[2]. A gödöllői Kriesch Aladár, aki előnevét is Kalotaszegről vette, a Magyar Iparművészet c. folyóiratban közölte elsőnek a körösfői templom rajzát 1903-ban, majd az 1904-es St. Louis-i és 1906-os milánói világkiállítás magyar pavilonjainak nagy falképén (Templomozás Kalotaszegen) a századforduló nemzeti stílustörékvéseinek forrását és eszményképét benne jelölte meg.[3] A pompás viseletbe öltözött templomozókat egységbe komponálta a fölülük magasodó közös hajlékkal. Így láttatta a nép művészetének és életének, szokásainak természetes összefonódottságát. Mert nemcsak az ünnepi viseletek kötik a nép művészetét a templomhoz, hanem a református templomok gazdag belső festett és hímzett dísz. A templomtornyok részletformáiban is a nép szerkesztő-díszítő művészetének természetes szépségét fedezte fel Medgyaszay Körösfő c. cikke. Ezt az egységet tartotta példaadónak az emberiségre nézve Kriesch s a szecesszió művészei általában. A gö-

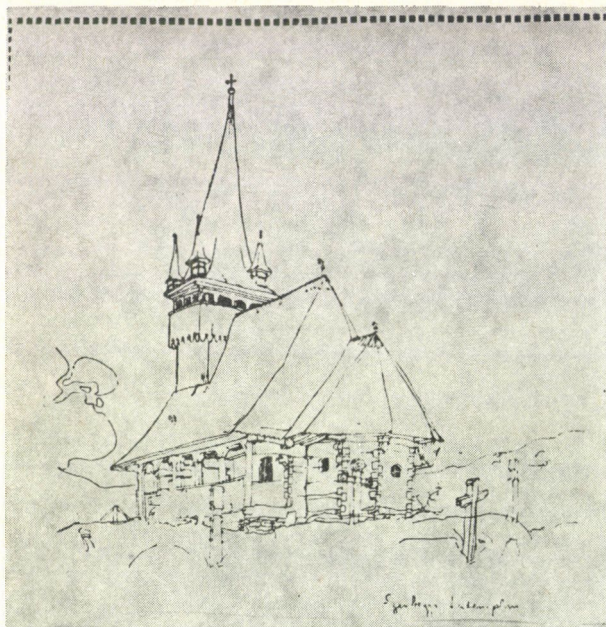
döllőiek hite a művészet szerepében átértelmezte a kalotaszegi „sziget” népének istenhitét: művészi tevékenységének lett kerete a templomozás, jelképe a templom [4]. Nem véletlen, hogy Kriesch Aladár nevével attributumként kapcsolódott össze Körösfő tornya[5]. A gödöllőiek nyomában Erdélyt járó „fiatal építészek” emblémája is a körösfői templomtorony lett, Kozma Lajos rajzában [6].

A gödöllőinek számító építész, Toroczka Wigand Ede ideális falutervében az egységes stílusban képzelte új település szerves alkotóelemeként látjuk viszont a tornyot,[7] de ő maga, noha 1907-től az I. világháborúig Erdélyben dolgozott, templomot sosem épített. Egy stílizzáló makettje mégis a megvalósítás szándékát jelzi. A gödöllőiekkel együtt dolgozó Medgyaszay István — elszakadva Kalotaszegtől — templomépületein megalkotta a kalotaszegi torony stílizált változatait, kupolás, centrális, tehát a kalotaszegitől eltérő templomterekhez kapcsolva.[8]

A Fiatalok következetesen ragaszkodtak ehhez az építészeti formához. Kós Károly Régi Kalotaszeg c. illusztrált munkájában (a Magyar Iparművészet melléklete, 1911) a forrást rajzolta meg. Építészetében korszakunkban a Jánsszky Bélával tervezett zebegényi és a kolozsvári templom mellett a Zrumeckzyvel közösen tervezett állatkerti házakon és Jánsszky Sziwey Tiborral tervezett kecskeméti műterembérlházán (1909—11) tűnik fel a sajátos toronysisak, már messzire szakadva a templomtól. A torony önállósodott, új típusú és funkciójú épületekhez kapcsolódott, más vidéken: egészében profanizálódott tehát.[9] A Fiatalok munkássága szolgáltatja azonban a szimbólummá válás egyetlen építészeti példáját, noha a motívum szimbolikus jelentésköre a képzőművészetben is érezhető.[10]

Kós Károly írásaiból kiviláglik, milyen értelemben jelentett számára forrást a népművészet, mint a magyar stílus szülője; „más a szász és más a torockói, más a székel, más a kalotaszegi nép, és van közösség bennük, mert egy országban, egy éghajlat alatt, egy sorsban élnek, közös a múltjuk, közösek az emlékeik, közös a törtémiájuk. . . Ennek a közösségnek a törvényeit kell eltanulnunk, ha magyarul akarunk dolgozni”. Feltételezte, hogy művészetük többszázados hagyományt őriz, hogy középkori eredetű. Új szellemű, konstruktív építészetéhez a középkori építészet tiszta szerkezetiségéhez hű paraszti építészetben találta meg a példát[11]. E vonatkozásban a nemzeti stílusra törekvő 19. században kereshetjük előzményeit. A századközép az építészet emlékeiben is felfedezte ugyanis a nemzeti vonásokat, jelesül a középkorban[12]. Henszlmann Imre 1846-ban megkezdett ásatásai óta következetesen képviselte azt az elvet, hogy nemzeti építészetünk gyökerei a gótikus építészetben keresendők [13]. Arra is felhívta a figyelmet, hogy a középkori építészet példászerű az anyaghasználat, a konstrukció őszinteségében, ami a századforduló konstruktív szecessziós építészetének, így Kós Károlynak is elve volt[14].

Kós tehát már egy megkezdett fonalat vett fel: „Nemzetünk az Árpádok és a vegyesházi királyok alatt dolgozhatott. Tehát a történelmileg középkornak nevezett időben. Dolgozott is. Elfogadta a román és a gót stílust



1. Körösfői-Kriesch Aladár: Egerhegyi fatemplom, 1904 körül (reprodukcio)

és idegen tanítómestereitől eltanulva, megértve azt, maga alkotott tovább ez irányban és a maga igényeihez szabta azt” [15]. A 19. századdal ellentétben azonban Kós kizárólag az elzártan, a hagyományokhoz híven, a grand art és a népművészet szoros kapcsolatának folyománya-ként kialakult erdélyi építészetet tartotta nemzetiének. A népi-paraszti kultúra volt elsődleges szemében a nemzeti jelleg tekintetében, miként kortársainak, a gödöllőieknek képző- és iparművészetében is.

Amikor Kós Károly a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum építésére kapott megbízást, a múzeum-épületek „ikonológiai többlete” s a Fiatalokéhoz hasonló elveket valló finn építészeti példája is vezette. A 19. századi nemzeteszmeivel összefonódó múzeumok, mint amilyen a Nemzeti Múzeum, a kolozsvári egykori Erdélyi Múzeum, majd az Iparművészeti Múzeum, az ország anyagi és szellemi kultúrájának nemcsak őrzői, hanem szimbólumai is. Pollack Mihály, később Lechner Ödön még hagyományos építészeti formát, kupolát alkalmazott a panteonszerű rendeltetésű épületeken, szimbólumként. Kós sepsiszentgyörgyi múzeumán a torony jelenik meg hasonló, mégis új értelemben.

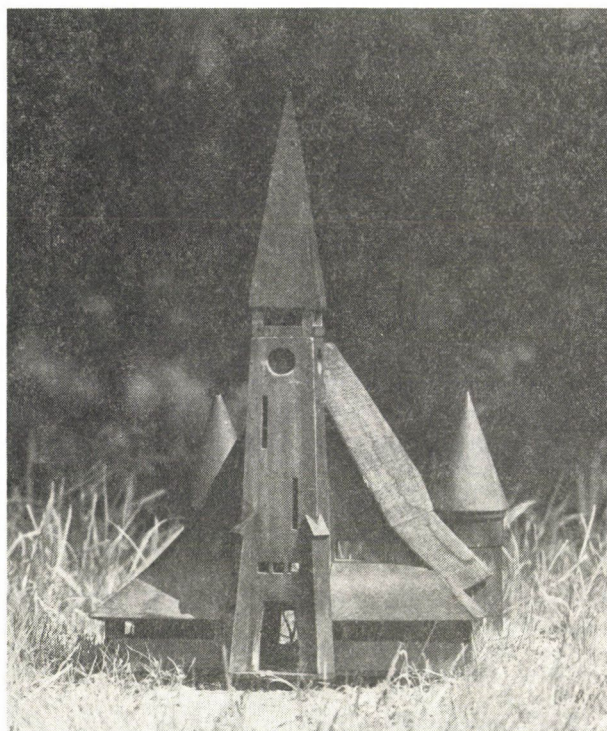
A finnek éppúgy alkalmazták a négy fiálés nyújtott toronysisakot a századelő templomépítészetében, mint a magyarok. Példázza ezt Lars Sonck tevékenysége, akinek munkáiról a Magyar Iparművészet fotókat közölt [16]. Bennük és Saarinen 1900-as, a párizsi világkiállításra készült finn pavilonjában, illetve 1902-es helsinki Nemzeti Múzeumában jelölhetjük meg Kós másik forrását. Saarinen mindkét kiállítási épülete a középkori finn templom-torony-típus stilizált változatával templommá emeli a nemzeti művészet csarnokait: a sajátos építmény kívülről sajátos nemzeti kultúrát reprezentál (ennek Párizsban, hol a finnek Oroszország egy részét jelentették, különös hivatása volt), hangsúlyozza a középkori, a századfordulón például választott Gesamtkunst-szellemet is a templom-terbe foglalt képző- és iparművészeti munkák egységével, s így a hagyományokat felelevenítő nemzeti művészetet a vallás rangjára, helyébe emeli. Kós maga is vallott a finn épületek hatásáról Nemzeti Művészet c. előadásában. A világkiállítás pavilonjának képe, ha máshonnan nem, a Magyar Iparművészet fotóiról ugyanis ismert volt itthon. [17]

Kós modern, tömegében, nyílásainak rendszerében szecessziós múzeumépülete azonban elszakad a templom-

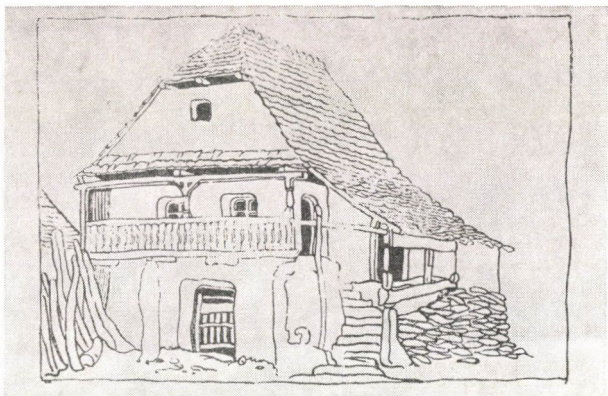
formától, így a finnek allegorikus megoldásától, noha udvari homlokzatából egy apszis nyúlik ki. Az új szerkezetű épülethez szervesen csatlakozik funkcionális térként is, a kalotaszegi torony. Elvilágiasodott jelképe annak a „hajléknak”, mely összefogja a székelység kultúráját, miként tette azt elődje, a falusi templom. A torony ikonológiai többlete a fent jelzett szimbólum-körben szimbólummá minősül: megemelve a múzeum-épület általános mondanivalóját, a székelység létének, művészetének, kulturális és társadalmi megújulást áhító nemzeti stílusnak szimbólumává. [18]

A századforduló építészetének műfajok szerinti áttekintésekor felfigyelhetünk a lakóházakon belül ez időben megjelent és elterjedt új épülettípusra, a műteremházra és a vele rokon „műbarátházra”. Kialakulásához a művészet és a ház korabeli értelmezésében találtunk forrásokat.

Kialakulását alapvetően befolyásolhatta a szecesszió művészetkultusza, ami megnyilvánult a stílus minden megformált tárgyra (nem utolsósorban a tárgyakat magukba foglaló épületekre) kiterjedő expanziójában, s az emögött buzgódo művészeti-központú társadalmi utópiában. A 19. században többféle művészi tevékenység kapcsán (vallásos festészet megújítása, kézművesség felelevenítése, nemzeti történelem, és mitológia ábrázolása), különböző országokban felmerült az esztétika és etika összefonódásának gondolata, elsősorban a kultúra demokratizálásának érdekében. A művészet nevelő, morális hatásának elmélete legmesszebbre hatóan Angliában fogalmazódott meg, W. Morris és körének munkásságában. Helyi változatával Magyarországon is találkozhatunk, a századközép kultúrnemzetté válást célzó ideológiájában, nemzeti múlton és mitológián nyugvó oktató-nevelő festői programjában. A művész ily módon tanító, kultúrateremtő szerepet vállalt magára, s a századfordulóra kialakulhatott az egykori Ruskin-tanítvány, O. Wilde dialógusrészletével jellemezhető, a társadalmat a művészet segítségével megreformáló, a társadalmi különbségeket és osztályharcot a művészet hatásával áthidaló álláspont: „Akkor tehát mindenért a művészethez kell fordulnunk? Mindenért!” [19] Ez táplálta a szecessziót, elterjedését, nemzeti változatainak kialakulását, a közös



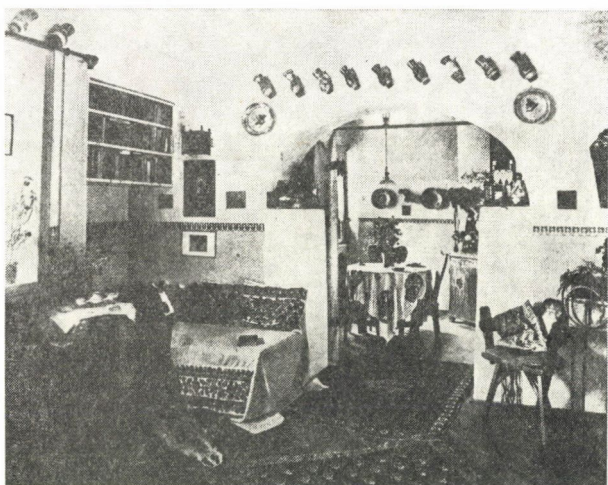
2. Toroczkaai Wigand Ede: Templom makettje (Gödöllő, Nagy Sándor-ház)



3. Körösfői-Kriesch Aladár: Szárhegyi (Csik megye) székely lakóház, 1904 körül (reprodukció)



4. Toroczkai Wigand Ede: Vaszary műteremháza Taidán, 1914



5. Toroczkai Wigand Ede marosvásárhelyi lakásának részlete, 1907 után (reprodukció)

célért munkálkodó művészcsoporthoz — művésztelepek, műteremházak elszaporodását.

A kor házról vallott felfogása a historizáló villa- és palotaépítéssel szemben (beleértve a bérházakat is) a vidéki családi házakat tekintette mintának [20]. Az összekötő kapocs a Morris számára készült Red House (Philip Webb terve, 1859), a hagyományokon nyugvó angol cottage-építéssel újraértelmezése, a különböző kézművesműhelyeknek s a lakásnak egyaránt teret biztosító együttese, amelyen a századok során elődei alakultak-bővültek, a szükségleteknek megfelelően. Morris háza műteremház, különféle, köztük kör alaprajzú helyiségekkel, amelyek a külsőben változatos tömeghatást idéznek elő.

A századfordulón leírt ideális háztípus szerint a „ház szíve” a földszinti ebédlő-társalgó, esetenként a lehető legbensőségesebb formájú, tehát kör alaprajzú, a család közös életének színtere. Az emelet a külvilágtól elzártabb rész, az intim szféra, hálószobával, gyermekszobával, s a nyugalmas, szellemi munkára ösztönző dolgozószobával. A Toroczkai által leírt típust a megrendelő egyéniségéhez lehet igazítani. [21] Így a külsőben is megmutatkozó belső tagolás a csupán díszítőelemekkel vagy nyílásokkal tagolt sík homlokzatoknál lényegesen vonzóbb hatást tud kifejteni. [22] Ez vonatkozik a belső „zegzugaira” is. [23] A belső elrendezés, a belülről kisugárzó vonzás a lényege tehát ezeknek az épületeknek, ami szoros összefüggésben áll a kor enteriőr-szemléletével, az enteriőr szerepének megnövekedésével az ember életében (lásd az iparművészeti tervezés enteriőrcentrikusságát). [24] Ez viszont az ember belső életének „felfedezéséhez”, sőt, főtémává emeléséhez kapcsolódik, azaz a szimbolizmus egyik megnyilvánulási formájához: a századforduló képzőművészetének intimizmusához. [25]

Noha a kor intimizmus jegyében készült családi házak magukban hordozzák a szimbolizmusához való kapcsolódás lehetőségét éppúgy, mint a művészetkultusszal összefonódva születő műteremházak, szimbolikus jelentésűvé mégiscsak azok a műteremházak váltak, melyek a bennük lakó művészek szimbolizmusból születő esztétikai, társadalmi nézeteit, stílusát reprezentálják az építészeti nyelvén, hasonló stílusjegyekkel. Magyarországon a századelő ún. második reformnemzedékének társadalmi programja érintkezett a művészek művészetközpontú reformelképzeléseivel: a ház, az iparművészeti tervezés, a rajzoktatás jelentőségének megnövelésével egy, a rétegeket, osztályokat átfogó nemzeti kultúra jegyében. [26] A társadalmi hasznú, közérdekű művészi alkotótörekvés mitizálódott. A nemzeti karakterű építészeti kimerítő műteremházaikkal ennek teremtettek teret. Nem térek tehát itt ki azokra a műteremházakra, melyek egyúttal bérházak, s csupán a speciális funkcióhoz való igazodásban (a szokásosnál világosabb műteremmel) térnek el a korszak egyéb lakóházaitól, noha ez is új jelenség korunkban. [27] Ugyancsak nem térek ki azokra a műteremházakra, amelyek noha személyre szabottak, vagy éppen a századforduló művészcsoporthoz hívták életre őket, nincsenek kapcsolatban a fenti értelemben vett művészetkultusszal vagy nemzeti stílusiránnyal, illetve csak külsőségeikben, [28] de megemlítek néhány párhuzamot; az oroszországi Abramcevo művésztelepének 1877-es, a zakopanei művészeknek századfordulón készült, a terek rendjében, az alkotóanyagok formájában paraszti hagyományt folytató faházait, a svéd népi építészeti tradícióból született sundborni Carl Larsson-házat (1900), a finn építészek, Lars Sonck és Axeli Gallén-Kallela 1895-től készült karéliei típusú épületeit, műteremházait. Ezekben az országokban ugyanis — akárcsak nálunk — a feudális viszonyok fennmaradása következtében még élő paraszti tradíciótól vehetnek mintát az építészek, képző- és iparművészek, mely tradíció nemcsak technikát, szerkesztő elvet, motívumkincset jelentett, hanem a paraszti életben egységben látott s ezért példaként tekintett harmóniát is élet és művészi tevékenység között. Az iparosodó és kaszárnyásodó nagyvárosoktól következetesen távol épült hazái és külföldi műteremházak a Red House-tól kezdve ezt, és az elvonult-elmélyült alkotómunka ars poeticáját egyaránt kifejezik. (Nem ér-

demes ezért beszélni a népművészettől ellesett enteriőr-alakítási mód felhasználásáról egy-egy divatos polgári enteriőrtípusban, mint amilyenek a népies ebédlők, gyermekszobák.)

Az építés, képző- és iparművész azonos népművészeti gyűjtőutakat járt végig, s az eredményeket új igények kielégítésére használta fel. A gyűjtőutak tárgyi emlékeiből vagy azok hatására készített berendezésekből álltak össze a népi-nemzeti művészet folyamatosságát valló alkotók műtermei. Bartók a kalotaszegi Péntek Gyuri Györggyel készítettett bútort, Axeli Gallén-Kallela karéliei, Körösfői erdélyi népművészeti darabokkal vette körül magát műtermében. Nagy Sándor és Körösfői tervezett, kiállításokon bemutatott műtermeinek faragott, festett, szövött elemei népművészeti ihletésűek. [29] Ugyanígy a műbarátházak, melyek közé a néprajzi felméréseket összefogó Molonyay Dezsőnek tervezett villát is sorolhatjuk (Lajta Béla 1905–8), a nemzeti jellegű kulturális-társadalmi megújulás híveinek és elősegítőinek gondolatait fejezik ki a például tekintett kortárs angol és hazai népi építészet ötvözésével. [30]

A századforduló műteremházain is továbbélnek a morrisi Red House változatos tömegei, magas nyereg-tetői, természetes építőanyagai: Saarinen, Lindgren és Gesellius építései közös, hwttráski épületén (Pinnorság), itthon Kós Károly sztánai házán, a Varjúváron (1910, Románia) és Toroczkai Wigand Ede Vaszary János számára épített tatali műteremházán, saját házán, Medgyaszay István budai műteremházán (1920–21). A terveken is látható a folyamatosság (Kós: Kis udvarház műteremmel, Kettős műteremház, Toroczkai terve a gödöllői szőnyegszövők házához). Hwttráski és Sztána és a Medgyaszay-épület közös vonása a terméskő falazás, ami néhol boronafalban folytatódik, a magas nyereg-és kúptetők faszindelyborítása, a fából készült oromzat. A finnek éppúgy középkorig visszavezethető helyi hagyományt elevenítettek fel, mint a kalotaszegi és torockói építészeti sajátosságokat ötvöző Kós. Épületeik különb-

sége (a méreteken túl) is ebből fakad: Sztánán a fal síkján túlfutó gerendák, a szarufák túlfutásából keletkező csüngő eresz, a tornácok, kis fióktetők együttese erdélyi paraszti tradíció. A közös vonás azonban fontosabb: a nemzeti stílus kimunkálói ezen tevékenységük keretéből és jelképéből megépítik a kor egyetemes ízléséhez, funkcionálisához igazodó, azt helyi hagyományokkal gazdagító épületeiket, melyek stílusuk forrását és eszméit egyaránt reprezentálják. E körtől a századelőn Gödöllővel szoros kapcsolatot tartó Vaszary János sem idegen. [31]

A műteremházak (az említetteken kívül Medgyaszay István konstruktívabb és anyagait tekintve modernebb két gödöllői műteremvillája 1904–6, az 1906-os milánói világiállításán bemutatott Művészember otthona és terve a gödöllői szőnyegszövők házához 1907-ből) előzményei is konkrét néprajzi felmérések voltak. Medgyaszay a gödöllőiekkel együtt járta Erdélyt, rajzait Malonyay közölte. Toroczkai gyűjtéseit Erdély beszédes hagyományai c. grafikai albumában adta közzé. Mindketten megfogalmazták a házról alkotott felfogásukat a hamis anyagokkal büszkélkedő, a szerkezetet elfedő, egyforma városi épületekkel szemben az igényekhez igazodó, a szerkezetet még díszítésekkel is hangsúlyozó falusi házakban jelölve meg a forrást. Medgyaszay székely házakról szóló beszámolója azt az „építőművészeti ötletet „emeli ki”, ahogyan a zárt lakóházakból a szabadba való átmenetet megoldották, azaz ahogy a szobák, a „deckás” tornác, a „kieresztés” és az „élet” (az udvar) egysége megvalósul bennük. [32] Műteremházak, fa vagy faoszlopon nyugvó kieresztésükkel, a fűrészt tornácok mintájára cserépberakással áttört vagy egyszerű mellvédekkel, a közös helyiség központba állításával, a folyamatos befelhaladás végén elérhető „szentéllyel”, a műteremmel, rokon gondolatot képviselnek a századelő művészetének a lélek mélyeiben szimbólumokat kereső, azokat a népi tradíciókban mutatkozó szimbólumokkal azonosító irányával.

Keserü Katalin

JEGYZETEK

1 Mojzer Miklós: Torony, kupola, kolonnád, Bp. 1971. 21–22. 44–46. l.

2 Kriesch Aladár: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? c. cikkéhez jelentek meg először illusztrációként: Kriesch: A körösfői templom (262.) Edvi Illés Aladár: Magyargyerőmonostori templom (260.). A Művészetben 1904-ben Edvi Illés: A valkai templom és Körösfő (100). 1905-ben Benkő (Medgyaszay) István: Körösfő (250–254.). Ismeretes még Medgyaszay rajza a bánffyahunyadi templomról 1904-ből (Bartha Zoltán tul.) és Hende Vince későbbi grafikája a valkói templomról. (Néprajzi Múzeum, Rajztár 1925).

3 Később a m. kir. népjóléti és munkaügyi minisztérium fogadótermében volt (Czakó Elemér: A magyaros ízlés Bp. é. n.). Ma ismeretlen helyen.

4 A motívum más képzőművészeti feldolgozásai: Kriesch: Magyarvalkó, 1908, olajfestmény, (Göttinger Károlyné tul.), Nagy Sándor: Valkói temető, 1908, rézkarc (repr. Művészet 1911. 144.), Kozma Lajos: A falu, és szeressétek egymást (Művészet 1908. 218. 219.), Az utolsó ábrándok — melódiák című grafikai mappa lapjai (1908.), Erdélyi fatemplom c. linómetszete (Iparművészeti Múzeum Könyvtára).

5 Nagy Sándor: Körösfői emléke, Magyar Iparművészet 1922. 42.

6 A Ház címlapja, 1908.

7 Toroczkai: Az én falum, Művészet 1907. melléklet.

8 Ráosmulyad (Csehszlovákia), 1908–10, Ógyalla 1912. Medgyaszayról: Kathy Imre, Medgyaszay István Bp. 1979.

9 Zebegényi templom 1908–9; Jánsszky Bélával; Kolozsvár, Monostor úti templom, 1912–13 (Románia); állatkerti pavilonok, 1909–10. Kósról: Pál Balázs, Kós Károly Bp. 1971. Kecskemétről: Sümegi György: Építészeti törekvések Kecskeméten a századfordulón, Kézirat, 1984.

10 Körösfői az égi Jeruzsálemet is ilyen tornyokkal díszített épületként jeleníti meg a Kerepesi temető árkados sírboltjának mozaikján, 1908. Nagy Sándor a marosvásárhelyi kultúrpalota egyik színes ablakán (Kádár Kata 1913) a népballada születésének reális helyszínét jelöli általa, noha a triptichon egészében jelképes értelmet is nyer a motívum.

11 Kóst idézi Koronghi Lippich Elek dr.: A művészetek és a stílus, Magyar Iparművészet 1908. 116. Ugyanott 120.: „Konstruktív népművészetünk alapja a középkor művészete; nemzeti művésztünk alapja a népművészet.”

12 Ipolyi Arnold: A középkori emlékszerű építészet Magyarországon, Budapesti Szemle 1862. 44–45. füzet, 72.

13 Marosi Ernő: A gótikus stílusokorszag irodalomszemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban. Kézirat, 1963. ELTE Művészettörténeti Tanszék, 29–31.

14 Henszlmann Imre: A középkori építészet, Budapesti Szemle 1861. 38–39. füzet, 127–128.

15 Kós Károly: Nemzeti művészet. Magyar Iparművészet, 1910. 150.

16 1908. 11. Megemlítenő belső térszerkezeteinek, zömök oszlopainak, tömbszerű oszlopfőinek hatása is Kós építészetére (zebegényi, kolozsvári templom).

17 1908. 9. A stilizált román kaputípus is visszatér Kós épületein.

18 Épült 1911–12. Ma Románia. Érdemes megemlíteni, hogy a két gödöllői építész is tervezett, mégpedig néprajzi múzeumot (nem épültek meg).

19 O. Wilde: A kritikus mint művész. Bp. 1924. 97. Morrisről és elveiről: N. Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung, Hamburg, 1957.

20 A. S. Levetus: Az angol családi ház és berendezése, Magyar Iparművészet 1910. 37–41.

21 A fenti cikkkel egyezően ír Toroczkai Wigand Ede. A ház uo. 315–316.

22 Hajnóczy Gyula Prolegomena az építészeti alkotás objektív szemléletéhez. Az építészeti tér analitikus elmélete c. doktori disszertációja értelmében. Kézirat 1978. Budapesti Műszaki Egyetem.

23 A. S. Levetus: i. m.

24 A Magyar Iparművészet című folyóiraton kívül A Ház év-folyamai jelzik nyomtatékosan e szemléletet.

25 Intimisták címet kapta a Művészház nemzetközi impresszionista kiállításának egy része 1910-ben, olyan művészek munkái (Toulouse-Lautrec, Steinlen, Rippl-Rónai stb.), akiket megérintett a szimbolizmus.

26 A második reformnemzedékről Litván György: „Magyar gondolat — szabad gondolat”, Bp. 1978. Kapcsolatokról a gödöllői művészteleppel és körével; Katalin Katalin: A gödöllői művésztelep. Kézirat, kiadás alatt.

Az építészeti társadalmi feladatvállalását jelentették a kor lakótelep-pályázatai (lásd Kíszt, 1912–13, Kós Károly vezetésével), az iparművészetét a munkáslakás berendezésre kiírt pályázatok

(1910-ben az I. díjat Vigand Ede kapta, Művészet 1910. 84.) A rajz-
oktatásról például Nagy Sándor: Új nevelés, új élet. Népművelés
1906. 192–196.

27 Így Kosztolányi Kann Gyula: Kelenhegyi úti műteremház.
Lechner Ödön: Bérház műteremmel a Bartók Béla úton.

28 Lechner Ödön: Zala György műteremháza 1895–98. Bálint
és Jámor: Ligeti Miklós műteremháza. A szolnoki művésztelep
két műteremháza, 1902. Jászky–Szivessy: Kecskeméti művész-
telep művészvillái, 1911; a Századi úti művésztelep házai,
1911–13.

29 Kriesch: Műterem a műbarátok kiállításán 1905-ben. Nagy

Sándor: Művészember otthona (Medgyaszaival és a gödöllőiekkel)
az 1906-os milánói világkiállításon.

30 Kriesch: Műbarát háza, a Műbarátok köre 1905-ös kiállítá-
sán, Thoroczkai-Vigand Ede: Műbarát házának belseje, Magyar
Iparművészet 1909. VI. melléklet.

31 A Műbarátok köre 1905-ös kiállításán a gödöllőiekkel és
Beck Ö. Fülöppel együtt vett részt, ugyanakkor több szőnyegét
szótták Gödöllőn. Megköszönöm Wehner Tibor szíves segítségét
munkámhoz.

32 Benkó (Medgyaszay) István: Egy-egy székelő házról, faluról.
Művészet 1905. 324–330.

WEBER HENRIK HUNGÁRIA-KÉPE AZ 1840-ES ÉVEK ELEJÉRŐL

Weber Henrik Hungáriája a Magyar Tudományos Akadémia és a Magyar Nemzeti Galéria által 1981-ben közösen rendezett kiállításon 585-ös sorszámmal szerepelt. Adatait (vászon, olaj, 52,5×36 cm; jelezve balra lent: Weber H.; Dr. Csongor Dénesné tulajdona) a katalógusban nem szereplő művek pótgjegyzékén tüntették föl; elemzés nem készült róla.

1943-ban gróf Almási-Teleki Éva kiállította a festményt XII. Nagy Művészeti Aukcióján (722-es tétel-számmal). Ugyanebben az évben jelent meg Koday Ernő Weber Henrikről írott disszertációja, ennek műtárgyjegyzéke azonban csak egy jóval kisebb (41,5×24,5 cm) Hungáriát említ, Weber Gyula tulajdonában. Ha ez az adat hiteles, akkor a nagyobb méretű kép elkerülte a monográfus figyelmét, a kisebb méretű pedig kallódik.

A mű a Magyarországot perszonalifikáló allegorikus ábrázolások viszonylag korai példája. Kompozíciójának elemzése és „reáliának” számbavétele talán hozzásegíthet értelmezéséhez is, amit ez esetben sem forrásként használható program, sem a festmény keletkezési körülményeinek ismerete nem könnyít meg.

A képnek csak elő- és háttére van, a középtér hiányzik. Az előtérben egy ifjú nő, Hungária ül egy hegytető magányos sziklacsúcsán. Monumentális alakját a kép kétharmadát kitöltő felhős ég veszi körül. Lába alatt — valószínűtlen mélységben és távolságban — a kékek különböző árnyalataival megfestett hegyláncok emelkednek, kanyargó folyóval. A néző feltételezhető látószöge a mohával benőtt sziklacsúcs alatt van. Szemmagasságból egy cserje indítja el tekintetünket felfelé Hungária pompás ruházatán. A növényi inda a tompavörös drapéria súlyos aranymustraiban szervesen folytatódik, és vég nélkül ismétlődik. A ruhára combközépig érő, kisszemű láncszövetből készült sodronying borul. Cakkos szélén két-két sor díszítő-záró sodronyszem fut körbe — talán aranyból. A páncéling kiegészítője a kúp alakú, nyomott-csúcsos harcisasak, körformájú, nemesfémből készült halántékvérttel és a sisaknak turbán-jelleget adó, fehér gyolcsszegéllyel. A páncéling könyékig érő ujjá alól is fehér gyolcs tűnik elő. Hungária nyakát gyöngyökkel kivarrt széles szalagon függő, óriási, ovális drágákó díszíti, melynek domborulata alul a ruha vörösét, fölül az ég kékjét ragyogja vissza. A páncéling nyakrésze — a nőiesség kíváncsi szerinti — egész finoman dekololt. Hungária bal vállát fehér kacagány fedi, derékban övvel rögzítve és szabadon hagyva jobb karját, mellyel aranyos csillogású hatgerezdes díszbuzogányt helyez a térdére, míg bal karját a Magyarország címerével ellátott pajzson nyugtatja. Nyaka, álla, orcája a klasszikus szépségideálnak megfelelően telt, vonásai személytelenek és időtlenek. A sisak alól kétoldalt sűrű hajfonat bukkan elő, amelyet tarkóig gyöngyfűzér reguláz, s amely azután kibomlik és a széltől meglobogtatva derékig szabadon hull alá.

A szcenikai elgondolás és az attribútumok következetes felhasználása átfogó *reprezentatív* programot sejtet.

A jelképes alak trónoló póza évszázados *uralkodói* előképeket idéz föl.^[1] Allegorikus relációban tehát a sziklacsúcs a *trón* szerepét tölti be. A majeszatikus aspektust hangsúlyozza az alak emberléptéken felüli, csupán az ég végtelenjével mérhető nagysága. Az ön-

magukban lenyűgöző hegyláncok mint parányi papírmásé díszletek terülnek el Hungária lábai alatt. E „képzelmű táj” — ahogyan a festő kora nevezné — itt háborítatlan darabkája az isteni természetnek: ég és föld találkozási pontja.

Hasonlóan tradicionális módon jár el Weber a színeknek, az anyagoknak és az attribútumoknak mint értelmező jegyeknek az alkalmazásában is.

Arannyal hímzett vörös brokát drapéria, prém, drágakő, nemesfémek — megannyi toposz mindarra, ami művészi ábrázolásokban fejedelmeknek dukál. A behízelt mivesség, a közérthető, tiszta és tagolt beszéd, mellyel e toposzok megszólalnak, a ráhatás és meggyőzés eszközei.

Ebbe a „retorikus” építkezésbe illeszkedik bele a *tárgyi* attribútumok fölvonultatása is. Az uralkodói pompa a magyarság régmúltjára és történelmi küldetésére utaló motívumok révén mintegy specifikussá válik. Kétségtelen, hogy a kosztüm — ahogyan az a múlt század negyvenes éveinek bécsi, müncheni vagy párizsi tanultságú festőinél gyakori volt — Webernél is tudatos *orientalizáló* szándék eredményeképpen hangolódott keletiesre. De nem véletlen, hogy Hungária éppen *török* páncélinget és sisakot, *zürich kürtét* és *zürich külahot* visel. Utalás ez történelmünk sorsfordulóira, miként utalás a szintén török eredetű buzogány és a tatár eredetű kacagány is. Ezek a hatalmi jelvények — a buzogány díszes változata a muzulmán népek tárgyi kultúrájában a jogarnak felel meg — zsákmányként szálltak Hungáriára. A zsákmány azonban egyszersmind örökség is, melyet az alternatív keresztény kultúra nem a kisajátítás, hanem az elsajátítás, a beépítés attitűdjével vesz át. A buzogánynak kompozicionális és egyben jelképi ellenpontja a magyar címerpajzs, rajta a kettős kereszttel ékesített koronával.

A kompozícióról és az akadémikus erudícióval felhalmozott motívumokról összefoglalóan elmondhatjuk, hogy az *idealizált tájban megjelenített ideálképmás* orientalizáló típusát alkotják. Ez valószínűvé teszi, hogy a kép a múlt század 30-as éveinek végén vagy 40-es éveinek elején készült.

A mű jelentésstruktúrájának fölfejtésében térjünk ki végül az egész nemzetet reprezentáló nőalak *gesztusaira* is. Hungária díszbuzogányát támadó végével lefelé fordítva könnyedén a térdére helyezi, derekáról lecsatolt címerpajzsára mint egy trónszék karfájára támaszkodik. A fegyverek és a hadijelvények eloldódtak itt gyakorlati funkciójuktól. Hungária pusztán a méltóság kelleiként viseli őket: a kivívott történelmi dicsőség birtokában a jelennek már békét ígér.

Az *amor pacis* tehát allegóriánk specifikumaként ragadható meg. S mint ilyen, nem is előzmények nélkül való. A festészetben ezek közé tartoznak Kisfaludy Károlynak a Magyarországot megszemélyesítő, a művészetek zavar-talan fejlődésére áldást hozó génuszai,^[2] de hozhatunk irodalmi analógiákat is. Aranykorhangulatú, himnikus nemzetallégoriák bukkannak föl a 30-as, 40-es évek klasszikus hagyományokon nevelkedett költőinek egy részénél is. A Honderű számára 1844-ben egy magát Vajda névvel jelölő poéta verset ír „Árpád” szavai Csepe-



*Weber Henrik: Hungária
(Budapesti magántulajdonban)*

len" címmel, melynek kezdősorai, valamint ritkás szeddéssel kiemelt refrénjei Weber képének szellemét idézik:

„Nemzet vagyunk ormok s vizek fölött
Gazdag hazát szereztünk birtokul . . .”

s a mindig visszatérő sor:

„A harcz után víg dalt kell zengeni!”

Vagy lejjebb:

„E g y e s s é g által vagy mindenható
Ez által győztél, tudd meg nemzetem!
Ez légyen nálad a had- s békeszó,
S nincsen jövődet mért féltennem.” [3]

E képtípus életben maradásának esélyei 1848 közeledtével igencsak megcsappantak. A forradalom viharai után láncravert, szenvedő, majd bilincseit széttörő, megtorló-triumfáló Hungáriák perlik vissza a magyarság számára a szabadságot. 1848 ezért Weber Hungáriájának is biztos terminus ante quem-je. Mint allegória ez a festmény egyike azoknak az álomképeknek, melyeket a nemzet a forradalom és a szabadságharc előtt önmagáról alkotott.

Király Erzsébet

JEGYZETEK

1 Az uralkodói ábrázolási típushoz sorolható Vidra Ferdinánd 1844-ben festett Pannóniája is. Kiállítva az említett biedermeier-kiállításon, kat. sz. 202, repr. 36. tábla.

2 „A Jelenlét génuszáról” van szó, mely az Aurora Hazai Almanach 1824-es kötetének címlapját díszítette (rajzolta és metszette Axmann József), ill. „A hazai szeretet allegóriájáról”, mely ugyane folyóirat 1827-es kötetének címlapja előtt állt. (Rajzolta M. von Schwind, metszette L. Poratzky). L. ezekről *Vayerné Zibolen Ágnes* cikkét: Kisfaludy Károly, az Aurora képszerkesztője és illusztrátora. Műv. tört. Ért. XVI/1967. 158., ill. 165., repr. 160., ill. 166. A háttérben megjelenő sziklavár Kisfaludy sommás program-

jában a múltat példázza, „mellyben a' Magyar leginkább csak hadi munkákban foglaltoskodott”.

A múlton való tudatos túllépés távoli analógiája a müncheni Bavaria-tervek (1834–37) metamorfózisa is. A teljes harci vértetben fellépő, városvédő „Athéné” L. von Schwanthaler kezén nemzetmegújító-felemelő, koszorúzó patrónává szelídül. L. erről: *Frank Otten: Die Bavaria. In: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik.* Hrsg. v. Hans-Ernst Mittag und Volker Plagemann. München, 1972. 107–112., repr. 349–352.

3 Az érdekegyesítés irodalmi képviseléről l. *Fenyő István* Nemzet, nép – irodalom c. tanulmánykötetének (Bp., 1973) Ábránd a nemzet családeletéről c. fejezetét.

SZINYEI MERSE PÁL ISMERETLEN SZÍNVÁZLATAI 1883-BÓL

Szinyei életművét a művészeti irodalom általában két fő korszakra szokta szétválasztani: az ifjúkori remekművek periódusára (kb. 1868—1884-ig) — amelyet a pályakezdés előz meg 1862—1867 között —, és az idős mester lehiggadt, naturalistává alakult késői munkásságára (1894—1920). Még az oeuvre tagolását leghívebben elvégző Meller Simon is csupán futólag foglalkozik azokkal az átmeneti időszakokkal, amelyek nem termettek ugyan főműveket, de a művész látás- és festésmódjának formálódását vizsgálóknak mégis érdekesek.

Az egyik ilyen alperiódus az 1878 körüli egy-két évre tehető és főként természeti környezetbe helyezett apró figurális színvázlatairól (*A tavasz ébredése*, *A forrás*, *Szevelmesek*), valamint lírai portréiről ismert (felesége, sógornője, sógorai arcképei). A szokatlanul gazdag festői termést hozó 1878-as év előtt három teljességgel meddő esztendő szakította meg Szinyei művészi munkásságát. A fiatal festő már a müncheni évek alatt is elsősorban alkotásra inspiráló, művészileg pezsdítő környezetben volt képes hivatásának élni, a hosszabb-rövidebb jernyei vakációkban általában úrrá lett rajta a művészi tespedtség. Így történt ez az 1874-es *Lilaruhás hölgy* elkészültét követően is, hiszen első gyermekének születése, hosszasan haldokló édesapja ápolása, majd annak halála után a birtokügyek intézése, saját házának tervezése és építése teljesen lekötötte minden energiáját. 1878-ban végre elkészült a kényelmes új ház, és a kertben a műtermen s időről időre odalátogató sógora, Probstner Béla is biztatta a festésre. Visszatérő jó hangulatának meg is lett az eredménye: rövid idő alatt egész sor kép bizonyította, hogy Szinyei nem kívánt végleg elhallgatni, csupán az ihlető élmény hiányzott. 1878 augusztusában még egy kedves családi esemény erősítette az alkotásra ingerlő indítékeket. Feleségével újból néhány hetet Szirmabesenyőn töltött, abban a szép környezetben, ahol már 1873-ban, saját jegyessége és mézeshetei alatt is olyan jól érezték magukat, s amelynek ihlető hatását már akkor remek képtervek bizonyították (*Kerti padon*, MNG). Szinyei most Probstner Bélával együtt násznagyként volt hivatalos a szirmabesenyői kastélyban, amelynek ura, gróf Szirmay Alfréd tartotta esküvőjét Probstner Máriával, Szinyei feleségének nővérével. A következő évben a Szinyei család újból itt nyaralt, Pál ekkor festette gyengéd portréit a Szirmay házaspárról (Miskolci Galéria). Mária már régebben is modellje volt Szinyeinek, akkor még mint Gundelfinger Gyuláné ült modellt Münchenben a *Majális* fehér ruhás nőalakjához. Így az ábrázolt személye is legtermékenyebb művészi korszakára emlékeztette a művészt. De alkotásra serkentette a gazdag műgyűjteménnyel rendelkező, művészetért rajongó házigazda, aki maga is festetgetett, és a másik sógor, Probstner Béla is. Ez utóbbi meglepően jól kezelte az ecsetet, a jernyei kastélyból a kisszebeni (Sabinov) múzeumba került nagy méretű akttanulmánya olyan stílusjegyeket hordoz, hogy ennek alapján még azt is feltételezhetjük, hogy talán ő maga is tanulhatott a müncheni magánakadémiák valamelyikén, bár erre nincs megerősítő forrásunk. A családi hagyomány szerint legalább 15—20 képe dísztette a rokoni otthonokat. Probstner Béla sosem alapított családot, vagyonát hatalmas utazásokra költötte. Bejárta Kínát, Japánt,

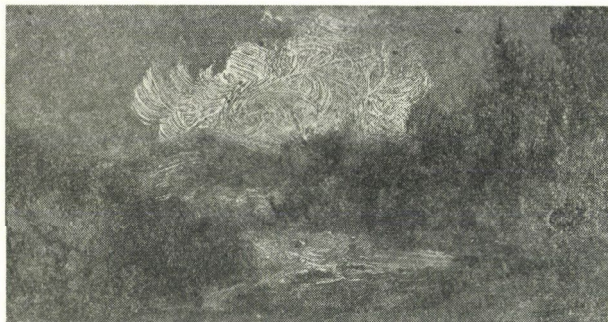
Indiát, Egyiptomot, ahonnan számos érdekes tárgyat hozott haza s némelyik élményét (például egy krokodilvadászatot) meg is festette. Szirmabesenyőn egy házasságtörő orosz asszonyt ábrázoló nagyobb kompozíciója volt látható, sajnos a kép a többivel együtt a háborúban elveszett, így ma már nagyon nehezen rekonstruálható a műkedvelő szintet már-már meghaladó festői munkássága. Probstner Béla minden érdekességért lelkesedett a technika terén is, kiválóan fényképezett, remek távcsövekkel csillagászkozódott, sőt a léghajós utazást is kipróbálta, ez az esemény ihlette Szinyeit a *Léghajó* (MNG) című kis remekmű festésére, szintén 1878 táján. Megállapíthatjuk tehát, hogy színes, érdekes egyénisége az ön-bizalmát és lelkesedését könnyen elvesztő festősógorra általában ösztönzőleg hatott.

A mostani vizsgálódásunk szempontjából lényeges második alperiódus 1883—84-ben már jóval rövidebb Szinyei oeuvre-jében és kevesebb alkotást is produkált, mint az imént említett, 1878 körüli időszak. Megelőzi az 1882—83-as bécsi tartózkodás, amelynek egyetlen befejezett gyümölcse a *Pacsirta* (MNG) és a sikertelen bécsi és budapesti kiállítás. Végképp megrendül bizalma eddigi festésmódja iránt, amely remek szín- és formaemlékeztére alapozott műtermi munka volt. 1883 májusában hazatérve Szinyei áttér a szabadban festés módszerére, innen számítható ez a rövid alperiódus. A természet közvetlen élménye immár képzleti áttételek nélkül érvényesül a *Pataktanulmányon* (mgt.), vagy az *Oculin* (MNG), s egészen realistává kristályosul az 1884-ben pár óra alatt megfestett *Hóolvadás*on (MNG, csupán a felhőkkel egészítette ki 1895-ben). E képekkel bizonyította be önmagának, hogy képes a megújulásra. A módszer alapján véve idegen volt ekkor még számára, ezért a *Horgászó Félix* (mgt.) című üde kis vázlaton újra régebbi figurális képeinek lírai poézisét eleveníti fel. Hogy nem festette meg nagyban is, teljes elkedvetlenedésére utal.

1883 nyárutóján Szinyeiek újra ellátogattak Szirmabesenyőre, ekkorra tehető az a ma már csupán öt darabból álló apró színvázlat-sorozat, melyet most első ízben közlünk, s melyekről a Hoffmann Edit-féle oeuvre katalógus sem tett említést, pedig a művész rokonságánál elérhetőek voltak, akkor még sokkal nagyobb számban. A tenyérnyi tájképek különböző napszakokban készültek, ha nem is azonos helyeken és időpontokban, de a nagyjából azonos festékhasználat és ecsetjárás mégis összetartozónak mutatja a darabokat. A változatos színű és formájú növényzetben az üde világoszöldtől a mélyzöldig, a napsütötté sárgától a dércsipe lomb vöröseig mindenféle színárnyalat előfordul. Ez a sokféleség azonban egyiken sem válik tarkává, a szinkontrasztokra és a hasonló fényerejű színfoltok ellenpontozására építő kis kompozíciók egységes összhatást adnak. Találunk közöttük felhőtlen kék egű derült természetkivágotat éppúgy, mint fellegekkel terhes, szürkés alkonyi eget, a tájak megvilágítási fokozatai is változatosak. Az apró deszkalapokra, illetve szivardoboz fedélre „alla prima” módszerrel, energikus ecsetvonásokkal felvitt festékréteg textúrája is képenként különböző. Némelyiknél annyira vékony rétegben, simán vitte fel finom ecsetével a festéket, hogy alóla néhol az alapozás nélküli faanyag is kibukkan.

Más esetben a vastagabb festékrétegben jól követhető a szélesebb ecset járása.

Maguknak a tájrészleteknek a kiválasztása is jellemző: a bokrok, fák, domborzati elemek, sőt az előtéri kisebb növények, cserjék viszonylati — minden természetes jellegük mellett is — a festői jellemzést szolgálják. A távlatot érzékeltetni kívánó szín- és formacsoportosítás, a gondosan kiegyensúlyozott kompozíció tudatos képépítkezéssről vall. Hamarosan hasonló tájépítő elvek irányítják majd a Jernyén új háza köré remekművű kertet telepítő gazda tevékenységét is. Színeyei rendkívül gondosan választotta ki a tömegben, formában, színben egymást



1. Színeyi Merse Pál: Színvázlat I.
(olaj, fa, 6,5 × 12,4 cm. Jelzés nélkül, magántulajdon)



2. Színeyi Merse Pál: Színvázlat II.
(olaj, fa, 9 × 11 cm. Jelzés nélkül, magántulajdon)



3. Színeyi Merse Pál: Színvázlat III.
(olaj, fa, 6,5 × 12,4 cm. Jelzés nélkül, magántulajdon)



4. Színeyi Merse Pál: Színvázlat IV.
(olaj, fa, 9,8 × 10,2 cm. Jelzés nélkül, magántulajdon)



5. Színeyi Merse Pál: Színvázlat V.
(olaj, fa, 9,1 × 11,2 cm. Jelzés nélkül, magántulajdon)

jól kiegészítő, egymás hatását szerencsésen növelő bokrok és fák fajtáit és mennyiségét. Alapos növénytani ismereteit mutatja, hogy már a fiatal növények telepítésekor tudatosan épített a csupán hosszú évek múlva kifejlődő park majdani összhatására. Időskori festményei aztán ennek a szeme láttára felcseperedett kertnek a részleteit örökítik majd meg szeretetteljes gonddal, a hívős naturalista tájszemléleten is átsütő melegséggel.

Az idén éppen százéves kis vázlatokon Színeyi a természetben már meglevő festői szépséget rögzítette, de csupán a számára vonzóknak ítélt részleteket tartotta megfestésre érdemesnek. Túllépett a *Pataktanulmány* jól sikerült, de kissé szárazon részletező naturalizmusán és a táj jellemző vonásainak megragadásával korábbi teremítő hajlamának engedelmeskedett.

A színvázlatok stílusa leginkább az *Őszi táj nyúllal* (MNG) című képével rokonítható, mely 1883 őszén készült, valószínűleg az apró képeket követően, mikor már volt elég bátorsága nagyobb (59,5 × 72 cm) méretben is hasznosítani azok tanulságait. Mind az ecsetkezelés, mind a szín- és formakompozíció hasonló vonásokat mutat —



6. Szinyei Merse Pál: *Őszi táj nyúllal*, 1883
olaj, vászon, 59,5 × 72 cm, jelzés balra lent: Szinyei
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 75.20 T

természetesen a jóval nagyobb méretnél a részletgazdagság is teljesebb. De az *Őszi táj nyúllal* képet sem fejezte be, csakúgy, mint fél évvel később a *Hóolvadást* vagy az *Oculit*: a bennük elért művészi eredmények nem elégítették ki smivel falusi teljes elszigeteltségében nem volt többé annyira meggyőződve festői igazáról, mint annak idején az *Anyá és gyermekei*, vagy a *Majális* esetében, inkább lemondott magáról a festésről is. Az eddigi rövidebb szü-

netek művészi munkálkodásában átmeneti jellegűek voltak, most azonban kerek tíz keserűen meddő esztendő következett, családi gondokkal is fűszerezve. 1894-től aztán új korszak következett munkásságában, az adott látványhoz szigorúan ragaszkodó tájfestőé, végleg búcsút intve ifjúkori alkotásmódjának.

Szinyei Merse Anna

IN MEMORIAM DR. PROKOPP GYULA (ESZTERGOM 1903—1983. ESZTERGOM)

Mint a Művészettörténeti Értesítő egyik állandó és legmegbízhatóbb Szerzőjét, minden művészet-, egyház- és művelődéstörténeti kutató önzetlen támogatóját, kitűnő levéltárost és mint szeretetre méltó kollégánkat gyászoljuk Öt. A magyar művészettörténet neki köszönheti az esztergomi bazilika, a polgári város, a primási építkezések történetének, számos művésznek és mecénásnak az ismeretét.

A magyar muzeológia az ő adat-, és tényismerete nélkül, amellyel fontos tárgyak eredetét lehetett biztosítani — ma szegényebb lenne.

Dr. Prokopp Gyula 1903. május 19-én született Esztergomban. Középiskoláit ott, majd jogi tanulmányait Budapesten végezte, ezek utolsó évét ösztöndíjjal a bécsi Collegium Hungaricumban. 1929-től jegyző a budapesti Ítéltáblánál. Egy évet Székesfehérváron dolgozott. 1938-tól Esztergomban kapott bírói kinevezést; 1945-től járásbíró, 1950-ben történt nyugdíjazásáig. 1953-tól a Balassa Bálint Múzeum munkatársa, 1955-től haláláig primási levéltáros. 1983. augusztus 13-án halt meg Esztergomban.

Példaszerű munkája tanulságul irodalmi tevékenységének bibliográfiáját alább közöljük:

A fertőrákosi üvegfestő műhely
SOPRONI SZEMLE 1956/2
Mátyás király monstrenciája Esztergomban
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1958/4
Esztergom város 1777 évi felmérése
ANNALES STRIGONIENSES I. 1960
A Konstaninápolyba került Korvinák megtalálása
VIGILIA XXVII. 1962/5
Az elpusztult nemespecselyi templom
MŰEMLÉKVÉDELEM VII. 1963/4
Az üreges téglá gyártása Magyarországon
ÉPÍTŐANYAG 15/1963/1
Liszt Ferenc Bogisics Mihályról
VIGILIA XXVIII. 1963/4
Szent László esztergomi ereklyéje
VIGILIA XXIII. 1963/9
Kehrn Vilmos 1841. évi rajza és tudósítása a zalavári várromról
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1964/3
Az esztergomi Várhegy és Székesegyház
VIGILIA XXIX 1964/8
Vitéz János Esztergomban
VIGILIA XXX. 1965/9
Lucas de Schram
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1966/3—4
A primási levéltár XV. századi leltára
LEVÉLTÁRI KÖZLEMÉNYEK XXXVII. 1966
II. József kísérlete a népnyelvű liturgia bevezetésére
VIGILIA XXXI. 1966/6
II. Lajos király pecsétgyűrűje
VIGILIA XXXII. 1967/8
Az esztergom-belvárosi ferences templom 250 éves
ÚJ EMBER 1967. okt.

Ki ajánlotta akadémiai tagságra Haan Lajost?
ÚJ EMBER 1967 dec.

Veszprém visszafoglalásának 400. évfordulója
VESZPRÉMMEGYEI MŰZEUMOK KÖZLEMÉNYEI, 1967

Hajnik Károly az országgyűlési gyorsírás kezdeteiről
LEVÉLTÁRI SZEMLE 1969/2

Széchenyi István ismeretlen arcképe
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1968/3—4

IV. Béla király sírja
KOMÁROMMEGYEI MŰZEUMOK Közleményei, 1971

Az esztergomi érsekség visszatérése
VIGILIA XXXV. 1970/5

Haan Lajos levelei Ipolyi Arnoldhoz
BÉKÉSI ÉLET 1971/2

Esztergom város kettős pecsétje
ÚJ FORRÁS 1971/2

Gyula 1638-ban
BÉKÉSI ÉLET 1972/1

Kühnel Pál építész
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1972/1

Pilisszentlélek
VIGILIA XXXVII. 1972/10

700 éve ... Megemlékezés IV. Béla halálának 700 éves évfordulójáról

ÚJ EMBER 1970/5

Bottyán János
Az esztergomi királyi város újjáépítése a török után
Esztergom képe a 18. század első felében

Az esztergomi sziget
Az esztergomi Bazilika
Esztergom a 19. században

KOMÁROMMEGYEI DOLGOZÓK LAPJA 1972 máj.—jún.

Komárom megye városképe a 18. század első feléből
ÚJ FORRÁS 1972/2

Kiskeszi középkori temploma
MŰEMLÉKVÉDELEM XVII. 1973/2

Újabb adatok Hild József esztergomi alkotásaihoz
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1973/1

Adatok Bottyán János és a Körösvidék kapcsolatához
BÉKÉSI ÉLET 1973/3

Ipolyi Arnold
VIGILIA XXXVIII. 1973/10

Ipolyi Arnold népiratgyűjtése
MAGYAR KÖNYVSZEMLE 89. 1975/3—4

Packh János (1779—1839)
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1974/1

Ferenczy István terve az esztergomi Bazilika előcsarnokának szobraihoz

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1974/2

A pilisszentléleki üvegputa
SZÁZADOK 1974/1

Egy betiltott körlevél
VIGILIA XL. 1975/1
Non recuso labore
Serédi primás végrendelete
VIGILIA 1975/3
Terstyánszky János alnádor
LEVÉLTÁRI SZEMLE XXVI. 1976/2—3
Forgách Simon 1570 évi jelentése a török végvárakról
NÓGRÁDMEGYEI MÚZEUMOK ÉVKÖNYVE 1977
Levelek II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának történetéhez
LEVÉLTÁRI SZEMLE XXVII. 1977/1
Barkóczy Ferenc esztergomi építkezése
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1977/3—4
A drégelyi várrom
MŰEMLÉKVÉDELLEM XXII. 1978/2
Jelinek Ferenc festő
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1978/1
Levéltári adatok G. R. Donner pozsonyi éveire
ARS HUNGARICA 1978/2
A kishonti kerület búcsúverse Hont vármegyétől
LEVÉLTÁRI SZEMLE XXVIII., 1978/1
Az esztergomi Víziváros
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1979/2
A primási levéltár Ipolyi Arnold gyűjteménye
LEVÉLTÁRI SZEMLE XXIX 1979/3
Spiró Ede
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1980/2
Palásthy Mihály és Gábor az egri törökök börtönében
LEVÉLTÁRI SZEMLE XXX. 1980/3
Az esztergomi Királyi város
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1981/1
Adatok Hesz János Mihály (1789—1833) festészetéhez
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1981/3
Prokopp János
ÉPÍTÉS- ÉPÍTÉSZETTUDOMÁNY 1981/1—2
Az esztergomi belvárosi plébánia története
(A PLÉBÁNIA részére, KÉZIRATBAN)
Az esztergomi Duna-híd.
ÉPÍTÉS- ÉPÍTÉSZETTUDOMÁNY 1982/1—2
Levelek a 17—18. század fordulójáról
VIGILIA 1982/3
Az esztergomi Bazilika építéstörténete
AZ ESZTERGOMI FŐEGYHÁZMEGYE NÉVTÁRA
ÉS ÉVKÖNYVE
Schematismus Strigoniensis 1982
Klosz Máttyás Békés megye alispánja
BÉKÉSI ÉLET 1983/3
Oláh Miklós Szigetvárt védő tisztje
SOMOGY MEGYE MÚLTJÁBÓL LEVÉLTÁRI ÉV-
KÖNYV/13. 1982
Szent Erzsébet „bot”-ja
VIGILIA 1983/8
Andreas Schrott
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1983/1—2

Adatok a zlatnói üveggyár történetéhez
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1983/3

Esztergomi Primási Levéltár. Az Esztergomi Főkáptalan
Levéltára, in: Magyarország levéltárai. Szerkesztette
Balázs Péter, Budapest, 1983. 272—282.

Kiadás alatt:

Üdvözlő versek Verancsics Antal esztergomi érsekhez
Máttyás király oklevele Neszmély számára
Egy ház története
Svár—Terstyánszky—Török ház
Régi esztergomiak a 18. században
Lepold Antal
A ferencesek széchenyi iskolája

Bóna György, Oláh Miklós unokaöccse

Nagyobb munkák fordítása latinból magyarra:

A Főszékesegyházi könyvtárban őrzött kéziratokból:
Bél Máttyás: Esztergom vármegyéről
Zolnay László előszavával
KOMÁROMMEGYEI TANÁCS TATABÁNYA 1957
Bél Máttyás: Fejér vármegye leírása
Bevezetés és jegyzetekkel
FEJÉR MEGYEI TÖRTÉNETI ÉVKÖNYV II. 1977

Az esztergomi városi könyvtár tulajdonában levő

Heliser József: Descriptio Comitatus Strigoniensis 1827-
ben írt műve, mely 81 gépelt oldalban a városi könyvtár
tulajdona

Nem jelent még meg:

Ítélet a Hontmegyei emberevő cigányok ügyében.
(Antropophagi Zingari Comitatus Hontensis)
Főszékesegyházi Könyvtár

A lektorálások közül kiemelkedik:

Bél Máttyás: Tolna vármegye leírása
Fordította Kun Lajos
A fordítást az eredeti kézirattal egyeztetette és lektorálta
Prokopp Gyula
TANULMÁNYOK TOLNA MEGYE TÖRTÉNETÉBŐL
IX. 1979

A latin nyelvű 18. századi kéziratból gépirásba áttette

Liber Commentarius in rudera Metropolitanae Ecclesiae
Strigoniensis a Georgio Széless Beneficiato Presbitero
1759.
ESZTERGOMI PRÍMÁSI LEVÉLTÁR. Archivum Eccle-
siasticum
Rudera Ecclesiarum Unius Cathedrae S. Adalberti M.
Alterius Collegiatae Ecclesiae Divi Stefano protomartiris
in arce Strigoniensi exilentia descripta 1762—3.
Esztergom Primási Levéltár

GERVERS-MOLNÁR VERA: SÁROSPATAKI SÍREMLÉKEK. MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 14. BUDAPEST 1983.

Ha a Halál is benevezne arra a publikációs agónra, amit az Akadémiai Kiadó és az ásató régészek, falkutatók folytatnak egymással titokban, akkor nem kellene tartanunk attól, hogy egyhamar megjelenik. A Kiadó szüntelenül javuló formában van: a *Sárospataki síremlékek* kéziratának leadásától a megjelenésig csaknem öt esztendő telt el.

Molnár Vera könyve — mondanom sem kell — inkább csak áldozata ennek az áldatlan versengésnek. Sárospataki ásatásának legfontosabb eredményei hosszú ideje, szinte kezdettől fogva ismertek már; ez a könyv, szerény szándéka szerint is, elsősorban rendszerező összefoglalás, az ásatás funerális anyagának rendszeres, pontos közlése. Az a mű, amit mindig kézbe kell venni, akár Sárospatakról, akár a 16–17. századi Magyarország síremlékeiről, vagy inkább funerális művészetéről ír az ember.

A tanulmány szövege négy részre tagolódik; a segédletek (jegyzetapparátus, irodalom, mutató stb.) után következik a bőséges képanyag. Elsőül, bevezetésképp, Patak birtokosairól ír, majd kissé bővebben a templom építéstörténetéről és a régészeti feltárásról. A harmadik, a leghosszabb fejezet tárgyalja a síremlékeket, a kapcsolódó más műfajokkal együtt, vagyis a funerális művészetet. Legelől áll, a középkor végéről négy sírkő, ill. sírkőtöredék (s néhány kora reneszánsznak tartott, síremlék vagy tabernákulum részeinek vélt kvalitásos építészeti fragmentum), azután több feliratos töredék a Perényiek korából, köztük Perényi Gábor tumbájának két oldallap-darabja, Dobó Ferenc birtoklásának idejéből Dobó Ferenc és Kerecsényi Judit kettős síremlékén kívül még négy (gyengébb) ép sírkő és nyolc kisebb-nagyobb sírkődarab, a hátralevő időszakból (1714-ig) újabb hat sírkő, továbbá hét magyar és tizenkét latin nyelvű feliratos töredék — önmagában is imponáló mennyiség (csaknem valamennyiről kapunk fotót vagy felmérési rajzot!). Ehhez a sorozathoz csatolni kell még az elpusztult, csak forrásból ismert emlékek hosszú sorát, pl. a maradéktalanul lerombolt Lórántffy- és Rákóczi-síremlékeket. Ezt az adattárat követi, összefoglalásul, a *rendszerező kitekintés*, a negyedik rész. Mindegyik fejezet, legyen akár csak egy, akár negyven lapos, szigorú időrendben sorakoztatja az anyagot. S mindvégig roppant tömören írja le. Ez az eleinte sokkoló, adatgazdag tömörség fokozatosan oldódik, amint ismétlődésről ismétlődésre könnyebbül az egyre csak halmozódó újabb adatok súlya. Pálócziak, Perényiek, Dobók, Lórántffyak és Rákócziak — összesen legalább négyszer kell elolvasnunk ugyanazt az alaptörténetet. Ettől az aligha szándékos stilisztikus fogástól mindenesetre egészen jól olvashatóvá válik a szöveg. Legkivált — különös módon — épp az adattári részben.

Molnár Vera hirtelen távozásával a már leadott kézirat elárvult. A kötet szembetűnőbb hiányai is — hadd kezdjem ezekkel — ebből adódnak. A jegyzetapparátuson meglátszik, hogy a szerző már egyik korrektúrát sem látta: itt-ott következetlenségek csúsztak bele (RMK rövidítések), és sok helyen, főleg a vége felé, több lapszám hiányzik. Ezt a szerkesztők elmulasztották pótolni, sajnos; nem is értem, miért — ha már egyszer olyan szorgalmasan összeállították a névmutatót, igazán elvégezhették volna az utolsó simításokat a jegyzetapparátuson

is. Kár a szépséghibákért. Tartalmi fogyatékok — leszámítva a rendszerező kitekintés néhány szerencsétlen helyét (pl. a „pannóniai reneszánsz” anakronizmusát vagy a reneszánsz és a reformáció szellemének túl könnyen odavetett összefonódását a Perényi Gábor sírfeliratában) nem csorbitja a 16–17. századra vázolt tipológiai kísérlet érvényességét. Kitekintés ez a fejezet, s a botladozó ezotérikus részek ellenére sem ez a sebezhető pontja a tanulmánynak.

Míg a kéziratot pihentették valahol, egyes részeibe — kivált abba, amelyik a korai anyagot dolgozza föl — belekapott a rozsda. Az „ismeretlen modrusi ispán” sírkövének töredékét (összetalálkozta a kőlap Nemzeti Múzeumbeli felső fragmentumával) Lővei Páléknak sikerült azonosítaniuk (egyben datálását és stilisztikus hovatartozását is pontosították: *Ars Hungarica* 1983/I. pp. 46–47.), a vörösmárvány építészeti töredékekből ma már izgalmas rekonstrukciós kísérlet áll a Rákóczi Vármúzeum reneszánsz kórában (Osgyányi Vilmos ezidőt meg nem dokumentált, publikálatlan munkája); az e töredékekhez — nyilván tévesen — csatlakoztatott (táblát? címet?) tartó puttó-töredéket pedig bizvást tarthatjuk legalább félszázaddal fiatalabbnak, mint Molnár Vera tartotta (vö. Détshy Mihály cikkével a schallaburgi Mátyás király kiállítás katalógusában, 648. sz.). Az elpusztult emlékek forrásainak sora is bővülőben van: részint a már közzétett szövegek eddig ismeretlen másolatai, részint most fölbukkant új szövegek révén. Ez a rozsda-fajta azonban jóformán az egyetlen, ami Molnár Vera művét — s egyáltalán: az adatközlést — kikezdheti. A könyvnek nem is ez a — kezünkben folyvást finomodó — adatanyag a legfontosabb értéke, pontosabban *pillanatnyilag* nem csak ez.

A cím csupán látszat. A síremlékeken kívül egész sora vonul föl a síri műfajoknak (részben a jegyzetek között): fából faragott, selyemre festett halotti címerek, halotti lobogók és a sokféle korporális sírmelléklet (ékszerek, öltözetek stb.) — a teljes *ásatási* anyag; talán legjobb volna „funerália” névvel illetni az egészet. Ez még a (kivédhetetlen) funerális literatúrát is elbírná — de maradjunk csak a sírköveknél. A korábban összeállított partikuláris feldolgozások legjobbjai is beleragadtak partikuláris témájukba. A pataki késő reneszánsz anyagnak azonban ennél jóval nagyobb a helyzeti energiája. A 16–17. században, Erdély és a Királyi Magyarország mesgyéjén (egy ideig fejedelmi temetkezőhelyként) mindenképpen — ez a kényszerű távolbatekintés reveláló erejű. Bármely majdani összefoglalásnak, hogy summázam végre, e mennyiségi és műfaji teljességből éppúgy van mit okulnia, mint abból, ahogyan a pataki síremlékeket próbálja nagyobb — bár csak országos — összefüggésbe illeszteni. Olyan összefüggésbe, persze, ami kidolgozva nincs, olyan teljesség igényével, amiről egyelőre csak álmodni lehet. A *Sárospataki síremlékek*: cseppben a tenger, amit nem ismerünk.

A kevés középkori, kora reneszánsz anyagot elég jól feldolgozott, ismert alkotások közé lehet illeszteni. Ha nem is játszi könnyedséggel. De hogyan illeszkedik a késő reneszánsz anyag és főleg hová? Ha kedvemre sarkíthatnék, újfent csak azt mondanám, sehogyan és sehova. Aki a korszakot csak kicsit is ismeri, tudja, hogy a részlet-

tanulmány milyen kevés (ami van, az sem művészettörténeti), a nagyobb összefoglalások pedig rendre a kiemelkedő darabokat tárgyalják (újra és újra), az egyszerűbbeket — pedig mennyi van belőlük! — épp csak említik, ha említik egyáltalán. Sajnos Patakon is jóformán csak az utóbbiak maradtak. A második, meg a harmadik vonal. Ezt föltárni és rendszerezni... Tényleg száz esztendő mulasztását kell pótolnia annak, aki ilyen munkába fog. Én egyáltalán nem csodálom, hogy Molnár Vera analógiái többnyire túl általánosak és távoliak, még akkor is, ha a kevésbé egyszerű darabokról ír. Például a Dobó—Kerecsényi kettős sírkő párhuzamaiban csak az a közös vonás, hogy valamennyin két címer van egymás mellett, semmi más. A Perényi Gábor- vagy a Tamás tumbájához is csak annyi köze van Rákóczi Zsigmond szerencsi vagy Báthori István országbíró nyírbátori tumbájának, hogy mindegyik tumba. Persze Magyarországon — az emlékek pusztulása miatt — már ez is valami. A példák sora még folytatható lenne — készségünknek ezen a fokon azonban jobbára tényleg csak típusokat lehet meghatározni. Pedig az emlékananyag jóval nagyobb, mint az, ami az előző századokból ránk maradt. Nagyobb a forrás-

anyag is. Több a lehetőség. Mégis, hol vagyunk még a műhelyek, mesterek hozzávetőleges meghatározásától, a szerteágazó stíluskapcsolatok föltérképezésétől, az ikonográfiai rendszerezéstől s az ikonológiai elemzéstől, és azután főleg hol vagyunk attól, hogy legalább megsejtsük, mit gondolt a halálról, aki a síremléket megcsinálta, s végül, hogy mit gondolunk — a gyomrunk táján — a halál fölül mi magunk — mert enélkül bizony minden igyekvésünk szálnalmas és hiábavaló marad. Molnár Vera könyve, ez a kivételesen kulturált régészeti mű, ilyesféle intellektuális kalandra csak csábít, kissé azt is öntudatlanul. Az utolsó fejezet, a rendszerező kitekintés olvastán az embernek valahogy az az érzése támad, hogy a fölhalmozott anyag bármelyik pillanatban szertepéítheti a rákovácsolt szoros pántokat. Tonnányi puskapor, jó száraz — nem kell bele más, csak az intellektuális gyűanyag.

Mielőtt azonban intellektuális kalandba kezdenénk, tucatnyi ugyanolyan addattárat kell megírunk a magyar funerális művészetről, mint amilyet Molnár Vera állított elének a *Sárospataki síremlékekben*.

Mikó Árpád

IJATIF KERIMOV: AZERBAJDZSANSZKIJ KOVJOR, BAKU—LENINGRAD, I. TOM, II—III. TOM. BAKU, 1961—1983.

Ijatif Kerimov azerbajdzsán szőnyegtervező művész és szőnyegkutató háromkötetes könyvének I. kötete 1961-ben jelent meg azerbajdzsán és orosz nyelven. A rövid előszó és történeti bevezetés után a könyvben tipologizálta az azerbajdzsán szőnyegeket. Az osztályozás szerint a csoportok a következők: I. Kuba-Sírván., II. Gendze-Kazak., III. Karabagh., IV. Tebrizi szőnyegek. Bemutatta az azerbajdzsán szőnyegek dekoratív elemeit, a szövött szőnyegek mintázatát (palasz, kilim, sedde, verné, szilé és szumák), továbbá a csomózott szőnyegek tükrében és keretsávjában levő mintázatokat. Foglalkozott az azerbajdzsán szövött és csomózott szőnyegek színeinek kérdéseivel is, s táblázatot szerkesztett a szőnyegek előforduló ornamentikák előfordulási helyeiről, arról, hogy ezek az ornamentikák milyen szőnyegek fordulnak elő és milyen szimbolikus jelentést hordoznak. 239 táblán (ebből 53 színes) több száz mintát mutatott be a szerző, ezenkívül a legfontosabb azerbajdzsán szőnyegtípusokat. A könyvben térkép és szemléltető táblázat volt az azerbajdzsán szőnyegek fajtáiról. Ez a könyv már 1961-ben jelezte, hogy növekszik az érdeklődés Azerbajdzsánban az iparművészet és a népművészet alkotásai iránt, míg az előző években főleg az építőművészet, festészet és szobrászat iránt volt elsősorban érdeklődés. A könyvben leírt adatok és nézetek elterjedését akadályozta, hogy angol és német nyelveken nem adták ki, s a kereskedelmi forgalomban is nehezen lehetett beszerezni.

Ijatif Kerimov szőnyegkönyvének II. és III. kötetére huszonkét évet kellett várni, miközben Európában és az USA-ban az elmúlt két évtizedben alaposan megnőtt az érdeklődés a kaukázusi szőnyegek iránt, nagy sikerű kiállításokat rendeztek és könyvek, katalógusok egész sora került kiadásra európai és amerikai szerzők műveiként.

Ijatif Kerimov könyvének — főleg a II. és III. kötete — amennyiben szövegét lefordítják (a könyv oroszul jelent meg rövid angol rezümével) nagyon sok értékes és újabb adattal szolgál az azerbajdzsán kultúra megismeréséhez. De a szerző sok olyan hipotézist állított fel mely erősen vitatható, a szőnyegművészet tárgyalása során sok szónak megkísérelte megadni a magyarázatát (etimológiáját), melyet az európai közönség eddig ritkán hallott vagy nem ismert, de a szövegtésben nem lehetünk teljesen bizonyosak. A II. kötetben 241 oldalon 167 fekete-fehér képpel és 32 színes képpel illusztrált a szerző. A tartalmas történeti jellegű bevezetés áttekinti Azerbajdzsán történelmét, egyszerű irodalmi alkotásait, építőművészetét és iparművészetét, a nép szokásait és

hagyományait és természetesen mindezt a szőnyegművészettel kapcsolatban. Bőven idézve az arab középkori utazók feljegyzéseit Azerbajdzsánról és termékeiről. Leírta a szőnyegek és szőnyegkészítmények terminológiáját, s ez új munka és jó eligazítás. Ismerteti a szövött és csomózott szőnyegkészítményeket. Magyarázatot nyújt a szőnyegkészítmények és rendeltetésük tárgyában. Felvázolja az azerbajdzsán szőnyegek és egyéb dekoratív művészeti tárgyak alapvető kompozícióját, s elemzi a keretsávok mintázatát. Végül ebben a kötetben bemutatja a Kuba-típusú (34 féle) szőnyeget. Az egyes szőnyegcsoportok és az egyes szőnyegfajták bemutatásánál a szerző rendkívül gondosan és részletesen bemutatja az illető várost vagy falut, ahol a szőnyeg készült, történeti, földrajzi és művészeti elemzést nyújt, s pontos technikai leírását az adott szőnyegfajtának, valamint megírja a véleménye szerint ezzel összefüggő helytelen nézeteket és elnevezéseket. Az azerbajdzsán szőnyegek pontos elnevezése kérdésében a szerző jogosan állít fel magas követelményeket mind a szovjet, mind a külföldi kutatók előtt, mivel ezek a szőnyegek az azerbajdzsán nép alkotásai és jogos a követelmény, hogy a szőnyeget azerbajdzsán nyelven és elnevezéssel illessék.

A III. kötetben a szerző bemutatja a Sírván típusú szőnyeget (22 féle van), a bakui szőnyeget (10 féle), a Gendze szőnyeget (8 féle), a Kazak szőnyeget (16 féle), a Karabagh szőnyeget (17 féle), a susai szőnyeget (6 féle), végül a Dzsebrail szőnyeget (10 féle). Összesen a négy kaukázusi csoportban 123 azerbajdzsán szőnyeg művészi és technikai leírását adja a könyv szerzője. Ezenkívül bemutatja az iráni—azerbajdzsán tebrizi és ardebili csoportba tartozó szőnyeget is, a tebrizi szőnyegekhez 12 féle, az ardebiliékhöz 9 féle szőnyeg tartozik. Az azerbajdzsán szövött szőnyeget viszonylag röviden tárgyalja a szerző, mert 1984-ben erről a témáról külön könyvet fog megjelentetni.

A szerző a könyvében felvázolja a szőnyegművészet fejlődését a palasztól a csomózott szőnyegig, hangsúlyozza a vasból készült szerszámok (olló, kés, leverőfésű) szerepét. A kaukázusi és az ázsiai török fajú népek tevékenységét a szőnyegművészet kialakulásában mindig az első helyre teszi, hangsúlyozza Tebriz és az ott élő azerbajdzsánok munkásságát a kaukázusi és közel-keleti népek művészetének kialakulásában. Részletesen felvázolja a jellegzetes azerbajdzsán szőnyegmintázatokat kialakulását: az iszlami (hajlékony indarajz), a hatali minta (állítólag a Kara-Hata török törzs nevével nyerte megnevezését), a bulut (a felhő minta), baslig (fejdísz-

minta), a gubpa (medaillon), buta (a mir-i-bota minta a tűzmadók tisztelte lángnyelv), a waq-waq minta (beszélőfa), a ketebe (a művészi írás rajza). A könyv írója 96 db gölt mutat be, kitűnő rajzokkal, s felfogása szerint ezek elsősorban az ázsiai törökség által tisztelt asztrális ornamentikák, föld, tó, patak, madarak és más mértaniak szimbolikus jelek. Az afsan minta (elszórt, pl. virágokat jelent), a Bendi-Rumi minta (háló vagy méhkaptár-minta), a tag és ljacsak minta (boltív, azaz mihráb minta), az ovsulug (a közös vadászat képi-mintázata). A szőnyegeket készítő vidékek, városok és falvak neveinek szófejtését mindig megkísérli a szerző, pl. Mugan (Moghan) vidék neve a Mag (Mágus), azaz a tűzmadókból keletkezett (III. 19 p.). Ezzel kapcsolatban nem ismerjük a nyelvészek véleményét.

A könyvek íróját jószándékú, de túlbuzgó nemzeti érzések vezették midőn az azerbajdzsán nép kultúrájának régiségét óhajtja bebizonyítani. Állítása szerint az iráni kultúra régebbi mint az egyiptomi, s az iráni kultúra centruma Azerbajdzsán volt, következésképp az azerbajdzsán kultúra nagyon régi (II. 10—11 p.). Az ázsiai török népek művészetének nagyságát azzal igazolja, hogy véleménye szerint a híres i.e. VI—V. századi Pazyriky kurgán csomózott szőnyegét nem iráni, hanem török fajú nép készítette (II. 10 p.). Sz. I. Rudenko orosz régész szerint, aki a kurgánt feltárta, a szőnyeget iráni nép készítette. L. Kerimov folyamatosságot (kontinuitást) tételez fel az ókori azerbajdzsáni területen élő népek és a mai azerbajdzsán nép között. Felmerül azonban, hogy az azerbajdzsáni területen a népek összetétele évezredek során mennyiben változott és alakult át. Mikor vette kezdetét a török fajú népek beáramlása a Kaukázusba? Erre nézve választ nem kapunk. (II. 12 p.) Állítása szerint „Baharisztan” nevű szőnyeg nem létezik, ezt a nyugati szerzők tévesen állítják, mert az arab hódítók 636-ban csak egy szőnyeget találtak Ktésiphonban, s ennek „Téli szőnyeg” volt a neve. Khosro Anusirvan király ezen a szőnyegen ült télen és ez tavaszi kertet ábrázolt (II. 15 p.). Egy másik tétele szerint az azerbajdzsán szőnyegkészítés 1400 éves (II. 17 p.), s az arabok szőnyegművelését is az azerbajdzsánok befolyásolták, mert annak színvonalát alacsony volt (II. 14 p.). A kermes (kirmiz) nevű festéket úgy állítja be, hogy csak az azerbajdzsánok használták a középkorban (II. 17 p.), de az arab szerzők a X. században mindig hangsúlyozták, hogy ezt a híres festéket Dvinben és Artasatban (Arméniában) készítették, valószínű, hogy használata a Kaukázusban általános volt. Az azerbajdzsán középkori művészetre hatással volt az ujjur-törökök művészete, pl. a felhőmotívum rajzára, a közös vadászat ábrázolására, a Szimurg madár és a sárkány harcának megjelenítésére, továbbá a hatai nevű mintázat kialakítására (II. 29 p.). A felhő mintát eddig kínainak tartotta a kutatás, a Szimurg és a sárkány harcát iráni eredetűnek, a közös vadászat ábrázolását Perzsia művészetéből ismeri a világ. Ezért mindez nagyon újszerűen hangzik és még további bizonyítást kíván.

L. Kerimov korholja a nyugati művészettörténészeket, de a szovjeteket is, mert a XV—XVI. századi tebrizi művészetet, benne a nagyszerű szőnyegművészetet perzsának nevezik (II. 35 p.), s nem azerbajdzsánnak. Az európai szőnyegkutatók nem ismerik jól a „Turkbaff” csomózást, mert azt hiszik, hogy a „Turkbaff” az egy szőnyeget termelő helység neve Khorászánban, a szó jelentése — azerbajdzsán csomózás, s nem egyszerűen török csomózás (II. 39 p.). Az oszmán-törökök szőnyegművészetét a fogságba elhurcolt — Tebrizből és más városokból — azerbajdzsán mesterek fejlesztették ki Törökországban (II. 40 p.). Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy az oszmán-török hódítók ezrével hurcolták rabságba grúzokat, örményeket és más közel-keleti népeket, hogy birodalmukban az ipart, a bányászatot és a kereskedelmet kifejlesszék. Értékes adat, hogy 1843-ban hat azerbajdzsán körzetből 18 000 szőnyeget szállítottak Oroszországba (II. 48 p.). Súlyos kritikát kaptak a szőnyegkereskedők mind a két kötetben, főleg a szidők és az örmények, akik a XIX. században kitalált neveket adtak az azerbajdzsán szőnyegeknek és ezeket a kitalált hamis neveket az európai szakirodalom ma is használja. A keleti

szőnyeg-kereskedők állandó pejoratív jelzője: kupecsek, spekulánsok, ügynökök, felvásárlók. Szerinte a felvásárló kereskedő becsmerli a szőnyeget, keveset fizet érte, majd a vásárlás után az árát felemeli. XX. században készített szőnyeget oly módon adnak el a vevőnek, hogy az a XVIII. században készült (II. 49, 56, 59, 157, III. 215, 224 p.). A szerző ez utóbbi mondata arra utal, hogy nem ismeri a XX. századi európai és amerikai szőnyegkereskedelmet, ahol a neves üzletházak szigorúan őrködnek a cégük jó hírnevén. L. Kerimov nem ért egyet a keleti szőnyegek összevont elnevezésével, kifogásolja, hogy megnevezünk anatóliai, kaukázusi, perzsa, közép-ázsiai, távol-keleti szőnyegcsoportokat. Szerinte ezek kereskedelmi és nem tudományos elnevezések, s ezeket nem kellene használni (II. 58 p.). Újólaj kifejti, hogy a felhőminta ősi azerbajdzsáni eredetű, ezt befolyásolta némileg az ujjur—kínai művészet is, a nyugati művészettörténészek ezt tévesen kínainak nevezik (II. 83 p.).

L. Kerimov azt állítja, hogy a kilim elnevezés, azaz a szó, ujjur—török eredetű, eredeti alakja „gilem” volt, de a szó eltorzult (II. 62 p.). A perzsiai vadász szőnyegek és miniatúrákon látható közös vadászat jelenete ujjur—török ősi szokásokra vezethető vissza, ezt gyakorolták a török népek és átvették a mongolok is (II. 122 p.). A Gollu Gicsi szőnyeget tévesen nevezik a kereskedők Zejhurnak (II. 147 p.), Khorászán nevű szőnyeg nem létezik, ezt a nevet a kupec-kereskedők találták ki (II. 157 p.). Feltevése szerint a Szaszanidák udvarában (i. u. III—VII. században) és a bagdadi kalifák udvarában (VIII—XIII. században) Sirván típusú szőnyegeknek használtak (III. 6 p.), de erre nézve a szerzőnek semmi bizonyítéka nincsen. W. Rubruk (kb 1220—90) nem pap volt, hanem ferencrendi szerzetes, midőn ázsiai útjára indult (III. 23 p.). A Maraza nevű szőnyegen tancólok alakok vannak, ilyen emberi figurákat lehet látni a Kobisztáni több ezer éves sziklarajzokon (III. 37 p.). Ez véletlen egyezés lehet.

Súlyos kritikát kaptak az európai és az amerikai művészettörténészek, mert nem ismerik az azerbajdzsán nyelvet, történelmet, építészetet, nép- és iparművészetet, az irodalmat, a nép szokásait és hagyományait. Nem ismerik a szőnyegkészítés technológiáját és a szőnyegek művészi analízisét. Ezért az európai művészettörténészek nem képesek igaz gondolatokat leírni. Hiba, hogy egyes Kazak szőnyegeknek örménynek tartanak. A dilettáns külföldi művészettörténészek halnak nevezik a Balig szőnyegkeretében levő mintát, bár az levélminta (III. 122, 185, p.). A Kaszim—Usagh szőnyeg nem kurd, hanem azerbajdzsáni készítmény. A Kaszim név egy iraki török ős megtisztelő jelzője. M. D. Iszajev, Tifliszben 1932-ben megjelent és a kaukázusi szőnyegekkel foglalkozó könyvében tévesen nevezte kurd szőnyegnek és kurd falunak Kaszim-Usagh-ot (a könyv címe: „Kovrovoje proizvodstvo Zakavkazja”, 127 p.). L. Kerimov III. kötet 221. oldalán (M. D. Iszajev egyike volt a legjobb és a legpontosabb kaukázusi szőnyegkutatóknak, s akinek az objektivitásban nem lehet kételkedni. Nem valószínű, hogy tévedett, s az is lehetséges, hogy eltörökösödött kurd településről van szó. Egyébként M. D. Iszajev minden szőnyeget termelő faluról megjegyezte, hogy milyen nemzetiségű nép lakik ott, ezt sajnos manapság kevésbé gyakorolják). L. Kerimov kb. két tucat olyan azerbajdzsán szőnyeget sorol fel amelyet az európai és amerikai kutatók tévesen neveztek el (a II. kötetben a 141, 145, 147, 157, 159, 162, 163, 172, 177, 184, 188, 189, 190, 193, a III. kötetben a 37, 55, 115, 117, 140, 215, 224 oldalakon).

Az európai és az amerikai szőnyegkutatók ért kritika nem párosult az azerbajdzsánok önkritikájával. Az elmúlt ötven év alatt összesen két könyv jelent meg az azerbajdzsán szőnyegművészetről, L. Kerimov könyvének I. kötet 1961-ben, N. A. Abdullajeva, Kovrovoje iszkussztvo Azerbajdzsana, Baku, 1971, ezen kívül megjelent egy album, színes rajzokkal az azerbajdzsán szőnyegekről (A. A. Ahmedov, Kovri azerbajdzsanzskoj SzSzR. Moszkva, 1952), de ez utóbbi kereskedelmi jellegű prospektus a kutatás számára értéktelen volt. L. Kerimov és N. A. Abdullajeva könyvei azerbajdzsán és orosz nyelven jelentek meg, külföldre alig került példány belőlük.

Mindez azt mutatja, hogy Azerbajdzsánban csak a legutóbbi időkben ismerték fel a szőnyegművészetük jelentőségét, de ennek külföldön történő propagálását alig segítették elő. Kevés kiállítást rendeztek külföldön. A Franciaországban rendezett Azerbajdzsán szőnyegek című kiállítás 1974-ben zajlott le, s a francia nyelven kiadott katalógust Kubra Alieva tehetséges kutató írta (Catalogue. Exposition de tapis Azerbaidjanais. Bakou, 1974. 15 p. 8. plate).

Új jelenség a kaukázusi népek szőnyegkutatásában, hogy amíg a két világháború közötti években a nemzetköziséget, a kaukázus ötven népének egymásra gyakorolt hatását hangsúlyozták, mostanában pedig túlbuzgó igyekezettel a nemzeti sajátosságokat emelik ki és az elkülönülésre helyezik a hangsúlyt. Az izoláció (elszigetelődés) gátja lehet a kutatásnak, főleg abban az esetben, ha az szubjektivitással párosul. L. Kerimov minden esetben aláhúzza az ázsiai török fajú népek befolyását az azerbajdzsán szőnyegművészetre, az iráni befolyást megemlíti. A kínai művészet rendkívüli erejű befolyását ujjur — kínai hatásnak tulajdonítja. Az ujjur — kínai meghatározás teljesen újszerű, de ebben a vonatkozásban nem tudni, hogy az ujjur — törökre, vagy a kínai művészetre gondolt-e a szerző, mert egyébként a szókapcsolat is erőltetett, hiszen az ujjur művészetet nem lehet a kínai művészet elé helyezni.

A szerző állítása szerint az azerbajdzsán szőnyegművészet a környező népek szőnyegművészetére nagy hatással volt. Ez valóban így lehetett, de a Kaukázusban élő további 49 nép nem volt-e hatással az azerbajdzsánok művészetére? A dagesztáni népek közül többnek eredeti és nagyszerű iparművészete van, s az avar, lezg, tabaszarán, lak, dargin nép szőnyegei mindenben felveszik a versenyt az azerbajdzsán szőnyegekkel. Ebben az esetben nem beszélünk még a grúzok és az örmények rendkívüli hatású építőművészetéről, iparművészetéről és textilművészetéről, mivel ezek is ősrégi múltra tekinthetnek vissza. Mindez a könyvben nem kap említést, csupán a kurdok szőnyegeit tárgyalja röviden a szerző. M. D. Iszajev szőnyegkutató 1932-ben megjelent és a kaukázusi szőnyegművészetet tárgyaló könyvében együttesen fogta fel az ott élő 50 nép művészetét. Minden egyes szőnyegcsoportnál tételesen felsorolta, hogy a szőnyeget termelő falvakban milyen nép él (azerbajdzsánok, grúzok, kurdok, örmények vagy dagesztániak). Ez megfelelt a tudományos kutatás szellemének és a Kaukázusban élő népek érdekeinek. A rendelkezésünkre álló statisztikai adatok szerint Azerbajdzsánban 1959-ben a lakosság 65%-a volt azerbajdzsán, 12%-a volt örmény, 10%-a volt orosz, a népesség 13%-a valószínű egyéb nemzetiség lehetett, de erre nézve adataink nincsenek. Az 1959. évi adatok szerint az Azerbajdzsán SzSzR-nek ebben az évben 3,7 millió lakosa volt. Mindez azt mutatja, hogy Azerbajdzsánban több nemzet él egymás mellett. (Új Magyar Lexikon, Budapest, 1959. 203 p.). Az adatok hitelességét alátámasztja, hogy a Bolsaja Szovjetszkaja Enciklopédia (Moszkva, 1. kötet, 440 p.) 1939. évi adatai szerint Azerbajdzsánban 3 309 700 lakos élt, s ebből 16% volt az orosz és 12% volt az örmény. A Karabagh Autonom Területen 1961-ben 131 000 lakos élt, s ezek többsége örmény és azerbajdzsán, kisebb részben kurd volt. A nemzetköziség szelleme ezekben a kötetekben nem érvényesülhetett, mert a cél csak az azerbajdzsán szőnyegművészet bemutatása volt, s a szerző nemzetiségi statisztikai adatokat nem közölt.

Elismerésre méltó, hogy minden egyes szőnyeget vagy ornamentikát a szerző fényképekkel vagy kitűnő rajzokkal illusztrált. Azonban a fekete-fehér fényképek

nyomdai kivitelezése nem jó, a képek szürkék, homályosak és nem élesek. A színes képek többsége eltorzítja a szőnyegek eredeti színeit. Leköszöltek elég sok színes rajzlenyomatot, ezek nem az eredeti szőnyeget mutatják be, hanem az elképzelt mintarajzát, ebben az esetben az adott szőnyegfajta meghatározása rajz nyomán nem lehetséges. Az újabban készített szőnyegek mintázata monoton és erőtlen, halvány másolatai ezek a régi azerbajdzsán szőnyegeknek. A bemutatott szőnyegek képjegyzékében sok esetben nem szerepel, hogy ma hol őrzik a szőnyeget. A II. és a III. kötetben nincs térkép, ahol a kutató meglehetné a szerző által feltüntetett városokat, falvakat és vidékeket. A szerző számtalan esetben hivatkozik a II. és a III. kötetben az 1961-ben kiadott I. kötetben levő ábrákra és más adatokra, de ez a könyv ma már könyvészeti ritkaság, s a legtöbb kutató számára elérhetetlen. A megoldás az lett volna, ha az 1961-ben kiadott I. kötet könyvet újra kiadják.

A könyv nem tartalmaz külön bibliográfiát, s ez hiányzik. A német és angol szerzők neveit, a munkáik címét pontatlanul és hiányosan, helyesírási hibákkal publikálták. Werner Grota-Hasenbalg: Teppiche aus dem Orient, Leipzig, 1936. Tafel 17. Seichur, um 1800. — A szerző szerint az itt publikált szőnyeg nem Zejhur, hanem Gollu Csics (II. 145 p.). Reinhart von Oettingen (Meisterstücke orientalischer Knüpfkunst, Berlin, 1912) könyvében tévesen állítja, hogy a futókutya-minta a Gollu Csicsi (Zejhur) szőnyegen görög befolyásra utal, ez az ornamentika ősi azerbajdzsán motívum és az éltető víz szimbóluma (II. 147 p.). A Dzsek szőnyeget tévesen nevezi Dagesztánnak, a Kazak szőnyeget pedig örménynek a frankfurti múzeumi katalógus (Ausstellung. Kaukasische Teppiche. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt, Frankfurt, 1962. Tafel 2, 71). R. Neugebauer und J. Orendi: Handbuch der orientalischen Teppichkunde, Leipzig, 1909. Abb. 4. Alttertümlicher Tierteppich aus der Sammlung Bardini in Florenz. A híres sárkányos szőnyeget L. Kerimov a Kazak szőnyegcsoportba sorolta, de ezzel a vitát korántsem zárta le. Egyébként a könyv címét pontatlanul adták meg, s a szerzők neveit kifelejtették (III. 124 p.).

Griffin G. Lewis, The Practical Book of Oriental Rugs. Philadelphia and New York, 1945 — ez a könyv pontos címe, melyet szintén hiányosan írtak le. L. Kerimov szerint ebben a könyvben tévesen nevezik a Szor-Szor szőnyeget Dagesztánnak (III. 55 p.). Werner Grote-Hasenbalg könyvében hibásan van feltüntetve a Nalbeki Gjul szőnyeg Gorisznak (III. 212 p.).

Érdekes és tanulságos, hogy csupán régi szőnyegkönyveket és ezek hibáit vette szemügyre a szerző. Úgy látszik nem volt alkalmuk tanulmányozni azt a gazdag irodalmat, mely az utóbbi években a kaukázusi szőnyegekről megjelent, mert egyszer sem fordult elő U. Schürmann, R. Tschell, C. G. Ellis, R. Benardout, D. Eder, N. Fokker, J. Lefevre, P. Fiske, S. Yetkin, R. E. Wright, I. Bennett neve és munkájuk említése. A folyóiratok (Hali, Heimtex, Rug News stb), teljesen kimaradt a tanulmányozásból.

I. Kerimov könyve nagyon sok tanulsággal szolgál és reméljük, hogy fellendíti a kaukázusi szőnyegek és textilművészet további kutatását. Befejezésül el kell mondani, hogy a három kötetes mű megjelenését támogatta az Azerbajdzsán Tudományos Akadémia Építészeti és Művészeti Intézete (Baku), s a szerzőt munkájában minden tekintetben segítette Kubra Alijeva művészettörténész.

Gombos Károly

A magyar művészettörténet kézikönyvének nincsenek olyan nagyszabású előzményei, mint az irodalomtörténetnek. Már a gyűjtés munkája is sokkal nehezebb aménál, a tárgyalt dolgok, épületek, adatok és műtárgyak igen nagy része külföldi tulajdonban, területeken van, sokszor alig hozzáférhető vagy alig dokumentálható. A nagy topográfiai munka elakadt. Amíg folyt, az volt a legigényesebb tudományos szervezési feladat. A topográfia sorsa egy elsorvasztott iparágé. Újraműveltetéséhez a kezdet nehézségeivel küzdő új gárda és aránytalanul nagy, sokoldalú invesztálás lesz szükséges. Születelő ágazat a magyar művészet lexikonáé is. Ennek továbbművelése az eddiginél egyszerűbb lesz ugyan, s talán még időben is remélhető. Ez azt jelentené, hogy a lipcsei székhelyű Thieme—Becker Künstler-lexikon korszerűsítése és folytatása a legszelebb nemzetközi pályára vihetné a magyar művészek tudományos hitelű ismeretét. A lexikon itthon is hiányt pótolna. A magyar művészek eddigi kéziratosságot előkészítő anyagára a kézikönyv is már jobban támaszkodhatott. A múzeumi és gyűjteményi, meg a kiállítási katalógusokra ez a kötet viszont csak részben hagyatkozott, amennyiben tudhatott. A magyar szecesszióról összefoglaló kiállítás ugyanis nem volt, s az egyes irányokról, körökről se sok. Legföljebb egyéni, monografikus bemutatásokat láthatott ebből az időből a közönség. Az ilyen kiállításokkal persze a hazai muzeológia van késésben. De az előmunkálatokat tekintve még mindig a századforduló kora a legismertebb. Értékelése megelőzheti az összes többi korét.

Az egyenlőtlenül folyó vagy éppen stagnáló alaputak nehézzé teszik a kézikönyv-vállalkozást, amelyeket az Akadémia tudománypolitikai elképzelése jóvoltából az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja főfeladatban művel. A nehézségekkel senki nincs annyira tisztában, mint ők.

S aligha van olyan tudományos intézet, amelyik racionálisabban és eszközeihez mérten hatásosabban tudta volna az erejét — nézetem szerint — időleges feladatra felhasználni, mint a Kutatócsoport. A 8 kötetre osztott kézikönyv viszonylag gyorsan készen lesz. Egy-egy kötetének készítése vagy írása bizonyára azzal az erővel vonzza a szerkesztőt, mint a tervezőt egy új város megtervezése. A 6. kötet az új város felépült. Tiszteletre méltó alkotás. Ha terjedelmét és azt méltatnám, hogy egyetlen korról sem készült még a magyar művészettörténetben ekkora összefoglalás, csak olcsón dicsérném. Fontosabb az, hogy ennyire sokoldalúan és ennyire árnyaltan látott és írt részletekbe menő bemutatás sem készült még. A kötet mindenképpen enciklopedikus igényű és érvényű mű, és szinte beláthatatlan ideig az fog maradni. Mert egyes témákról részletesebben feltétlenül célszerű lesz írni, ha az egészről nagyobb aligha lesz alkalom.

Huszonöt szerző munkáját és a szerkesztőt vagy jóval hosszabb vagy több oldalú és többszöri kritikában lehetne csak alaposan megítélni. Az itteni reflexiók csupán néhány kérdést érintenek. Nem értékelő, hanem jellegbeli kérdés, szigorúan és hogyan kézikönyv a kötet? A névmutató és a remekül szerkesztett bibliográfia ebben a rendszerben nem tehermentesítő ugyanis a szöveget. A tárgyalásnak így mindent magába kell szívnia. Bár az ügyes alfejezetekre való osztás itt is segített, de ugyancsak nagyra hagyja nőni a főmesterekéről szóló, monográfia értékű fejezeteket. A kézikönyv jószerivel monográfia pótlóvá vált (mint sok, de inkább régebbi típusú külföldi kézikönyv) és egyik erőnye éppen abban áll, hogy új monográfiai egész sorát nyújtja. A terjedelem viszont megnőtt. A szerkesztő ügyelt, hogy a tanulmányok mégse billenjenek sehohoz az esszé irányába, de a monográfiai annyira teljességre törekvőek, hogy a kötet ezekkel művészgalériává lett. Ebben a tekintetben az összeállítás tehát kevésbé szigorú. A nagyok — mert általában ismer-

tebbek is — szinte minden művükkel szerepelnek, a kisebbek pedig természetesen csak kevésen.

Hogy ezek után a nagyok gyengébb műveinek kritikai rostálásával is analitikus módon e galériabeli emlékek sorában kell-e foglalkozni, talán vitatható. A szerkesztés célja a protagonisták teljes történeti stabilizálásával minden esetre sikerül. A személyes érzés, vagy ítélet a különféle szerzők esetében erős maradt, de az egész képébe illeszkedő. A „megengedés” (nem akarok emelkedetten liberális magatartást írni) a műfaji, véleményi, esetleg terjedelmi dolgokban végül is aligha károsítja a kézikönyvi célokat; színes kézikönyvet veszünk kézbe. S a modern magyar művészettörténet egészét nézve végre sokoldalúan megértő.

Merőben újszerű a hazai tudományban a második rész műfaji áttekintése. Az építészeti a pevsneri XIX. századi áttekintésének útját járja, valóban alapvető. A festői műfajoké túl vázlatos. Kár, hogy a szerkesztés nem ide csoportosított többet a monografikus tanulmányokból, külön-külön tárgyalt műfaji kérdésekből. De még így is kör-panorámát nyit, úgy ahogy a harmadik rész Művészeti Életével. Ez az alaposabb ugyanis, és olyan alapozása a kor ismeretének, amilyen méltatást az eddig egészében nem nyert. A hazai művészeti politika leghatásosabb korszakáról, alapításairól, a művészeti kritikáról, iskolákról, műemlékvédelemről, szaktudományról teljes a kép. A máskülönben hiányzó magyar múzeum- és gyűjteménytörténet, egyáltalán a hiányzó magyar kultúrpolitikai és hivaltörténetírás magját rejtik ezek a fejezetek.

A kötet először összegezte modern szemmel a historizmus késői szakaszát. Állásfoglalásait nem lehet vitatni, de kiegészíteni igen, s továbbvinni is. Pars pro toto például, ahogy Zala György fülepi szellemű és szellemességű összességében részesül, „Zala szobrai is ilyen értelemben példák, sőt bravúrosak voltak, a megrendelő a minőséget illetően nem csalatkozhatott benne. Igazi művészetről pedig nem volt szó a megrendelésben.” Igaz, de ennek az igazságnak több oldala van. Az emlékművek megrendelője a reprezentatív dekoráció szempontjából döntött, — mert országot, várost, teret fennkölt monomumentumokkal kívánt díszíteni. Akkori hatalom — s a későbbiek is — mind a méltóság, a dekorum oldaláról ítélték —, s ennek mérésére nem elég az egykori, Fülep Lajostól alkalmazott fokmérő. Nemcsak a művészi magatartás, hanem maguk a művészeti műfajok összemérhetetlenek itt. Andrassy Gyula lovasszobra valóban „különdleges eszközökkel” készült egyfelől, mégis egész Budapest legjobb lovaszobra volt, mert éppen ilyen, ornamentális céljának tett eleget. Opera- és operettösöktől sem történeti, sem bölcséleti igazságokat nem várhatunk, még akkor sem, ha alkotói ilyen szándékkal teremtették őket. A frázis-szobrászat — kitűnően leírt tragikumával — a helyére kerül a kézikönyvben, míg az érthetően kedvezőbb oppozíció melléfogásai fölött szelídebb és részletesebb az igazságos ítékezés. Tán freudi lapsus-ként a szövegből — kétségtelenül akaratlanul — kimaradt Stróbl Anyánk-szobrának említése (a képalkotásban természetesen szerepel). Ez persze nem emlékmű, sőt az intim-hatású alkotások közé tartozik, és nem is nagyon különös módon szinte szobrászi ellentétele Rippl-Rónai Óreganyám-jának. Talán van egy pont, ahol ez a két mű föltételezi egymást. Családi monumentumok; karakter és ornamentum egyaránt szerencsés egységei. Egyikükre sem állnak a hagyományos műfaji kategóriák, ha úgy tetszik, a zsánerből nőttek ki, s annak tagadásai is.

A tárgyalt 30 év egyik legérdekesebb kérdése a művészi ellenzék — amelyet az akadémikus-historizmus-tradíció elleni támadásában mindig pártolva kezelünk. Kár, hogy a hazai ízlés és kritikai oppozíciónak csak részleteiben ismerjük a történetét. A kézikönyv ebben is hiánypótló, de szigorú nem mindig egyforma. Hollósy Zrínyi kirohanásának vagy Rákóczi indulójának elképze-

lése pontosan úgy ellentmondásos, mint ahogy koruk nemzeti emlékművei azok. A tiszteletre méltó — és naiv — hazafiság, legalábbis a tervet illetően, kisiklatta magát a művész. Nem tradicionális történeti pannót nemcsak Hollósy (sőt, hogy kiélezzem a helyzetet ő éppen nem, annyira más akatú, más festői műveltségű lévén), hanem senki más sem festhetett, hacsak nem akart a párizsi Pantheon freskóhoz hasonlót alkotni. Hollósy valóban remek vázlatok után — elvérzett a maga állította, de szerepjátszó feladaton, amelynek akadémikus dekorátor kivitelezéséért Strobl-t, vagy Zalát, vagy éppen Benzurt elmarasztaljuk. Vajon mikor és hogyan profétálhat igazán művész a hazájában? A técsői mester ugyanis ezt akarta, de ezen az úton a lehetetlent, s végül is sokkal jobb művész volt, mintsem szózatserű képét álságosan valósisa meg. Tanulságos, hogy Csontváry rögtön felismerte a történelmi kép-manifestáció érvénytelenségét; s maga Zrínyi kirohanása képét se ki nem állította, se nem próbálkozott többé hasonlóval. Thorma viszont igencsak, az Aradi vértanúknak, vagy a Talpra magyarban. Megindító félreértések ezek, amelyekben a politikatöltés túlteng a művészin. Szükségképp van így? Thorma ugyanis — akaratlanul — óriásképeivel a hivatalos megbízó szerepét is vállalta; nem az akkor kormányon levő hatalomét. hanem a kormányra óhajtott ellenzékét. Ez bízhatta volna meg ilyen feladattal, s ha ilyen megrendelésből valósul meg a festő vállalkozása, újra csak ott vagyunk, ahol az emlékmű és a történeti festészet kiüresedését oly sokoldalúan elemzi a kézikönyv. München felől egyik szálon tekintve a dolgot a nagybányai festő történeti művei a müncheni akadémizmus legkésőbbi, kurucos leszámrazottjai.

A nagybányai iskola (hogy e régi múzeuminak ható megjelölést használjam itt), egyik kiforrottabb része a kötetnek. Klasszikus, tiszta képe, remek tanulmányai-val szinte körüli legjobb mesterének alakját, Ferenczy Károlyt. Ferenczy művének összefoglalása történeti fokozás lehetőségét sejteti: — előbb azonban a századelő szecessziós építészete sorakozik fel. A nemzeti stíluskeresés főszereplője Lechner Ödön részletes cikket kap, történetileg, építészettörténetileg igen pontosat, sőt kritikailag igen szakszerűt. Töbör, az összefoglalásban a történeti és stílus látható tényeken túlmenő értékelését azonban hiányolom. Pedig pont ez a tanulmány jól illeszkedik a könyv kritikai szellemébe — de hátsó gondolatait mintha nem mondaná ki. Horribile dictu; anélkül, hogy Lechner építészeti proféciáját lényegesen kisebbitenénk, nem a historizmus alkalmazkodni legjobban tudó nagymesterét lenne-e jobb tisztelnünk benne? Késői főművei valóban iskolát teremthető alkotások, a gyorsan változó kritikai és társadalmi igény diszkrét kielégítői. Ne felejtjük el, hogy középpületeitveit mind pályázatokon tüntették ki, és azok útján valóstították meg. A népi-nemzetit a megrendelő is kívánta, szinte elkötelezettje volt. A fejlődésnek pedig az a Magyarországon soha nem látott irama, amely a századfordulót jellemezte, végérvényes megoldásokat, műveket várt, a legkorszerűbbeket. A gyors átállások, a verseny emberileg eleve lehetetlenné tették az érlelést, meditálást, elmélyülést — a Ferenczynél említett „aranyfedezet” megteremtését. Alighanem veszélyes az a szerep, amelyet a közönség és a hivatal egyaránt elvár, és e kötetnek tán minden korábbi, kiválóbb művészegyenisége menekült is a társadalmi forgatag elől — Hollósytól Gulácsyig. Építész kevésbé tehetett ilyet. S Lechner formai tobzódásában is látszik a rohanás, a sokféle és távoli elem halmozása, amellyel a hazai építőkulturát nagyhirtelen megajándékozta. Három szecessziós fővárosi remekműve közül — az Iparművészeti Múzeum és a Postatakarék — a Földtani Intézet a szememben az, amely tán a legjobban kiindulása lehetett volna egy merészen új építészeti formálásnak, ha folytatásra talál. Komor és Jakab marosvásárhelyi kultúrpalotája a magyar szecesszió vitathatatlan főműve. Méltatásához hozzátehetjük, hogy építészeti programja is úttörő jelentőségű; hangsúlyozzák, hogy a legelsőbb néprétegeknek is épül és még a befejezés előtt

részben tervmódosítással itt építenek Magyarországon először ilyen célú középületbe mozit.

A festészeti összképből a kézikönyv négy nagy egyéniséget emel ki: Rippl, Vaszaryt, Csontváryt, és Gulácsyt. A történelmi konstrukció ebben is szolid. Egy kézikönyv nem hozhat merőben új szemléletet és értékelést, nem is eredetieskedhet. A főtartóknak minden esetre frissen öntötteknek kell lenniök, és itt különösen azok, főleg, a Ripplről, és a Csontváryról valók. Csontváry — nem írott terjedelemben — roppant kiemelése a Szerkesztő már korábbi munkája, meggyőződése, célja volt. Most a legtöbb szállal építette őt a magyar művészetbe. A Ferenczyről írottak itt különösképp mintegy folytatódnak; a nagy motívumok festője minden kortársa fölé látszik emelkedni. Úgy vehetjük, ezzel a kötettel kodifikáltatott igazán Csontváry triumfusa, (mögötte inkább, mint mellette Gulácsyval) és az idő aligha fog a jövőben módosítani ezen. A festő monográfiája, azaz a szerkesztő elégedett lehet. Sikerült a köztudatban is a közvilágításba kapcsolnia a meteort, hogy ne számítson idegennek. Legalábbis a magyar Pantheonban Csontváry elfoglalhatta a helyét.

Először kerül az összefoglaló modern művészet-történetbe a gödöllői művésztelép részletes és jó méltatása. Értékelésükben, hogy; „ideológiák ellentmondásos jellege, pietizmusuk, romantikus antikapitalizmusuk, miatt nem tudtak a valódi haladás oldalára állni, így a nép-nemzeti jelszót manipuláló hivatalos, kultúrpolitika ki is tudta használni őket”, az egyetlen mondat, amelyet az utókor remélhetőleg ironikus megjegyzésnek fog be tudni. A szecessziós grafika-fejezetben a plakátművészet-ről és Bíró Mihályról írt rész is olyan kutatást és nézőpontokat épít a kézikönyvbe, amelyek örömdetesen újak, sőt irányt mutatók.

Említettem, hogy a kézikönyv színes is. A IV. fejezet 5. részében az Új szobrászati törekvésekre ez annyiban áll, hogy a kötet sokoldalúan kritikus szellemét ez az összefoglalás szinte kristályosan hideg, és pontos analízis-re váltja. Revelatív erejük benne a műfaji szempontú keresztmetszetek és a művész monográfiák. Mindez sokkal kevésbé mondható el az iparművészeti részekről, amelyekben ódivatú a rendezői buzgóság. A kézikönyv teljességre törekvését dicséri, hogy az ipari formatervezést tekintetbe veszi, — de kár, hogy ennek első vázlatos áttekintése a kézikönyvben korántsem nagykorú. A fotoművészet — vele ellentétben — kiemelkedő.

A Nyolcak csoportját, majd az aktivistákat tárgyaló részlet művészmonográfiák sorozata. Erősen túlértékelő egy helyen az előbbiek szerepe; „a hazai Nyolcak felépítésének biztonságát, átütő lendületét, jelentőségét annak köszönhetette, hogy a fauve-ok és főként Cézanne-festő-kompozíciós eszméit a magyar társadalom megváltásának kifejezőjévé tette”. A társadalmi megváltásnak ilyen kisajátítása kevésbé találó éppen a Nyolcakra. Nem szerencsés megkülönböztetés az sem, hogy a Nyolcak — a nagybányaiaktól vagy a szolnokiaktól eltérően — „urbánus” jellegűek. Az aktivisták közül Mattis Teutsch méltatása sűrűbb szövötű és pontosabb lehetne. Az aktivisták között feltűnő Kassák Lajos alakjának tanulságos rajzát nyújtja a kézikönyv, amely a Tanácsköztársaság művészetét elismerésre méltó sokoldalúsággal elemzi. A plakát (és annak a felismerése, amennyire összefüggésben állhat az a freskóval) sorsának ebben a részben olyan tanulságaival találkozunk, amelyet nemcsak ekkor és itt tekinthetünk érvényesnek, a Ma vitáival kérdéseivel és állásfoglalásával együtt. A befejezés méltó a csúcshoz.

A képkötet erényei közé tartozik, hogy régi forrás-értékű képeket közöl az épületekről és az emlékművekről. Az 1222 illusztráció, a szövegek 32 színes táblája és tovább 123—fekete-fehér képek a kézikönyvekhez mérve gazdag illusztrációs tartalom. A 990. ábrán közölt tárgy nem gyümölcsöstál, hanem névjegytartó.

A bemutatkozó első kézikönyvkötetet követőknek csak azt kívánhatjuk, hogy közelítsék meg ennek mércéjét.

Mojzer Miklós

Társulatunk eddigi programjának megfelelően az elmúlt évben is havonta rendszeresen tartotta régészeti és művészettörténeti előadásait, évi vándorgyűlést és két tudományos ülésszakot rendezett. Januári ülésünkön Tompa Ferenc születésének 90. évfordulójára emlékeztek régészeink, amelynek keretében Patay Pál (Tompa Ferenc az első magyar ősrégész professzor), B. Kutzián Ida (Tompa Ferenc a kutató), Stanczik Ilona—Szathmári Ildikó (Fél évszázados bronzkori kutatások Füzesabonyban) tartott előadást. Februári ülésünk két építéstörténeti témája Cs. Dobrovits Dorottya: Későrománkori lakóház Székesfehérvárott és Koppány Tibor: Reneszánsz-barokk kastély a Dunántúlon (Mihályi) című előadása volt. Márciusi ülésünkön Társulatunk elnökét, Entz Gézárt köszöntöttük 70. születésnapja alkalmából, majd Szabó Lilla a pozsonyi Szent Márton templom építéstörténetének néhány kérdéséről és Mezősiné Kozák Éva a büki templom kutatásának eredményeiről tartott előadást. Áprilisban került sor a „Mátyás király és a Magyarországi reneszánsz” című Magyarországon is bemutatott nagy sikerű schallaburgi kiállítás társulati keretben szervezett csoportos látogatására a Magyar Nemzeti Galériában, ezen Török Gyöngyi tartott szakvezetést. A májusi ülés programjában az 1982. évi régészeti ásatásokról szóló beszámoló során az alábbi referátumok hangzottak el: Gróh Dániel: A visegrádi-lepencei késő bronzkori település és római temető, Jerem Erzsébet: A soproni vaskori település új eredményei, Madaras László: A jászapáti szarmata és avar kori temető, Siklósi Gyula: Székesfehérvár-Sziget, Johannita rendház XII. század közepe — 1543, Horváth István: Újabb régészeti kutatások az esztergomi várban, Héjji Miklós: Újabb leletmegfigyelések a visegrádi királyi palota területén.

Júniusban két társulati ülést is tartottunk, a régészeti témájú keretében Gömöri János „Scarabantia foruma” és Sprincz Emma „A borostyánkő kereskedelem régészeti problémái” címmel tartottak előadást. Júniusban művészettörténeti—iparművészettörténeti előadásra került sor. Cennerné Wilhelm Gizella: „Új portré műfajok a 18. századi magyarországi művészetben” és Kiss Ákos „A 19. századi neoreneszánsz, a historizmus fő áramlatának kialakulása” kérdéseivel foglalkozott.

1983. évi vándorgyűlésünket a Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága és a Megyei Tanács meghívására aug. 30.—szept. 1. között Kaposváron tartottuk, ezúttal is gazdag programmal. Entz Géza elnöki megnyitója és Dr. Balassa Tibor a Somogy Megyei Tanács elnökhelyettesének üdvözlő szavai után Mészáros Balázs tartott tájékoztatót a megyei múzeumi szervezet munkájáról. A plenáris ülés után a tudományos ülésszak két szekciósülésen folytatta munkáját. A régészeti szekcióban 7. a művészettörténetben 4. előadás hangzott el, (Régészeti szekció: Honti Szilvia: Az urnaezós kultúrával kapcsolatos problémák Somogyban, Wessetzky Vilmos: Thot majomszobrocscsa Somogy megyéből, Bárdos Edith: A zamárdi avar temető feltárása, B. Thomas Edit: Adatok az ókeresztény temetkezési szokásokhoz — Balaton környéki temetők, Bakay Kornél: A somogyvári ispáni vár és bencés apátság, Magyar Kálmán: Ispánsági és nemzeti-ségi központok kutatása Somogyban, Költő László: Régészeti fémtárgyak röntgenemissziós analízise. Művészettörténeti szekció: Horváth János: Somogy megye képzőművészeti hagyományai, Laczkó András: Zichy Mihály és a könyvek, Bernáth Mária: Rendhagyó mű az oeuvre-ben: Rippl-Rónai József Emlékezése, Pogány Gábor: Somogy mai képzőművészete. A második napon egész napos kirándulás keretében a résztvevők Somogyvár — Boglárlelle — Somogyvár — Balatonszárszó — Szántódpuszta — Zala útvonalon megtekintették a megye régészeti, történeti, képzőművészeti és irodalmi emlékhelyeit, múzeumait, majd a vándorgyűlés zárónapján Kaposvár és múzeumai, a kaposszentjakabi romterület és a szennai Szabadtéri Néprajzi Gyűjtemény megtekintésére került sor. E vándorgyűlésünk gazdag programjából kiemelkedett a megyéhez kapcsolódó festők, Zichy

Mihály, Rippl-Rónai József, Kunffy Lajos és mások munkásságának múzeumi bemutatása.

Októberben külföldi vendégünk M. Menke, a giesseni egyetem professzora tartott régészeti tárgyú előadást; a novemberi tudományos ülésszakon a CIHA XXV. bécsi kongresszusának (1983. szept. 4—11.) magyar művészettörténész résztvevői olvasták fel a kongresszuson tartott előadásait. Az egész napos program keretében a meghirdetett 18 referátumból 15 hangzott el (hármán külföldi távollét, illetve megbetegedés miatt nem tehettek eleget vállalásuknak. Az elhangzott referátumok: Wehli Tünde: Az 1300 körüli magyar művészet problémái, Marosi Ernő: Károly Róbert három felségpecsétje, Kovács Éva: Étienne Le Bièvre hímzőmester utolsó művei és az Aranygyapjas Rend ornátusa, Eszláry Éva: Gótikus szobrok osztályozásának kérdései, Dávid Ferenc: Gótikus kiskisnagógák Magyarországon és Ausztriában, P. Brestyánszky Ilona: Beszámoló a budapesti Magyar Zsidó Múzeumról és a Budapest területén található zsidó kulturális emlékekről, Rózsa György: A magyarországi ozmán—török emlékek ikonográfiájához, Galavics Géza: Birodalmi politika és művészetpolitika — a bécsi barokk kialakulásának folyamatához, Dobrovits Dorottya: Építészeti tervek mint a barokk építettség attribútumai, Cennerné Wilhelm Gizella: A magyar barokk portré-művészet — Történeti és társadalmi tényezők szerepe a művészi alkotásban, Szinyei-Merse Anna: Az osztályozás problémái a 19. század második felének magyar festészetében, Sármany Ilona: A bécsi szecessziós építészet hatása a századelőn, Budapesten, Geskó Judit: Nemzetközi kiállítások Magyarországon 1900—1914 között, Szabó Júlia: A nemzetközi avantgarde kiállítások Budapesten, Bécsben és Berlinben és hatásuk a magyar avantgarde mozgalmakra (1907—1925), Keszérü Katalin: Zene és látvány az új magyar művészetben.).

Az 1300-as évek művészetétől a kortárs képzőművészeti jelenségekig gazdag tartalom és sokoldalú módszerbeli megközelítés jellemezte a referátumokat, egyben a bécsi kongresszuson való magyar jelenlétéről, valamint a magyarországi művészet számos kérdésében folyó kutatások eredményeiről is jó képet nyújtott az ülésszak. Érdeklődésre számotartó jó kezdeményezés volt, s az a vélemény alakult ki a résztvevőkben, hogy ehhez hasonló mások is, esetleg már egy-egy külföldi rendezvényt megelőzően is érdemes a Társulat keretében programba iktatni.

Végül decemberben a „Régészeti kutatások a Kisbaltón térségében” című tudományos ülésszakra került sor. (A hat előadás: Vándor László: A Kisbaltón kutatásának története és településtörténetének vázlata, Horváth László: Későbronzkori telepek és temetők a Kisbaltón területén, Cs. Sós Ágnes: Újabb eredmények Zalavár és környékének kutatásában, Müller Róbert: A Zalaszababor-Borjúállási és az Esztergályhorváti—Bárándpusztai ásatások eredményei, Szőke B. Miklós: A Kisbaltón déli felének IX. századi temetői, Vándor László: A Kisbaltón déli felének IX. századi települései.) A referátumok a térség legújabb kutatásairól adtak színes képet.

Társulatunk 1983. évi működését számba véve, havonta megtartott üléseinkről és a megrendezett tudományos ülésszakokról szólhattunk. (1983. évi közgyűlésünkre ugyanis csak 1984. első negyedében tudunk sort keríteni.) Noha a havi ülések egyes előadásait is általában a jó szakmai felkészülés, új kutatások bemutatása jellemezte, úgy látszik az érdeklődés egyre inkább a tudományos ülésszakok programja felé fordul. Ez arra figyelmeztet, hogy hagyományos üléseink mellett továbbra is súlyt helyezzünk a tematikus tudományos ülésszakok rendezésére. Tevékenységünk másik tanulsága lehet, hogy mindig élénk az érdeklődés egy-egy fontos, nagyobb kiállítás csoportos megtekintése iránt, különösen ha a rendező vagy rendezők vállalják a jó szakvezetést.

Szabolcsi Hedvig

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

ШИНКО, КАТАЛИН:	Изменения национального памятника и сознания	185
ГАБОР, ЭСТЕР:	Тысячелетний памят. Формирование концепции Памятника тысячилетней годовщины Алберта Шикеданца	202

ИССЛЕЛОВАНИЕ

ЧОНГОР, ДЕНЕШ:	Четыре неизвестных литографии начала литографской печати (1801—1805) Воспоминание об Алойсе Зенефелде, на 150 годовщине с его смерти.....	218
ГЕЛЛЕР, КАТАЛИН:	Художественные отношения парижского дневника Жигмонда Юста (1888).....	224
ТОТХ, АНТАЛ:	Сарновски, Ференц (1863—1903)	232
КЕШЕРЮ, КАТАЛИН:	Следы синволизма в строительстве венгрии начала XX-ого века.....	243

ДОКУМЕНТАЛЬНЫБ МАТЕРИАЛИ

КИРАЙ, ЕРЖЕБЕТ:	Картина Хенрика Вебера «Хунгария» из с начала 1840—ых гг.	248
СИНЕИ МЕРШЕ, АННА:	Неизвестные цветные эскизы Пала Синей Мерше из 1883-ого года	251

ИН МЕМОРИАМ

ПРОКОПП, ДЮЛА:	Эстергом, 1903—1983 Эстергом	254
----------------	------------------------------------	-----

ОБЗОР

<i>Мико, Арпад</i> : Герверс-Молнар, Вера: Нагробные памяники города Шарошпатак. Тетради искусствоведения 14. Будапешт 1983	256
<i>Гомбош, Карой</i> : Лятив Керимов: Азербайджанский ковер, I - III. Баку - Ленинград, 1961—1683.....	257
<i>Мойзер, Миклош</i> : Венгерское искусство 1890—1919 (История искусства Венгрии 6. том ред. Неметх Лайош).....	260
<i>Саболчи, Хедвиг</i> : Ассоциация искусствоведения и археологии в 1983-ом году.....	262

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1984. III. 13 — Terjedelem: 10 (A/5) ív

85. 13065 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest. — Felelős vezető: Hazai György

На обложке: Паннония освободившаяся от оков, 1861. Литография о скульптуры из средневекового камня Секеш-фехерварского собора

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

SINKÓ, KATALIN:	Le monument national et les changements de la conscience nationale	185
GÁBOR, ESZTER:	Le monument millénaire. Développement de la conception du Monument millénaire d'Albert Schickedanz	202

RECHERCHES

CSONGOR, DÉNES:	Quatre lithographies de l'âge primitif des tirages lithographiques (1801—1805). Commémoration d'Aloys Senefelder à l'occasion du 150 ^{ème} anniversaire de sa mort	218
GELLÉR, KATALIN:	Rapports des beaux-arts du Journal Parisien (1888) de Zsigmond Justh	224
TÓTH, ANTAL:	Le sculpteur Ferenc Szárnovszky (1863—1903)	232
KESERŐ, KATALIN:	Traces du symbolisme dans l'architecture hongroise au début du XX ^e siècle	243

DOCUMENTATION

KIRÁLY, ERZSÉBET:	Le tableau „Hungaria” de Henrik Weber du début des années 1840	248
SZINYEI MERSE, ANNA:	Pochades inconnues de Pál Szinyei Merse de l'an 1842	251

IN MEMORIAM

PROKOPP, GYULA (1903, Esztergom—1983, Esztergom)	254
--	-----

REVUE

Mikó, Árpád: Vera Gervers-Molnár: Monuments funéraires de Sárospatak. Cahiers d'Histoire d'Art No 14, 1983 Budapest	256
Gombos, Károly: Ljatif Kerimov: Azerbajdzsanskij kovjor, I—III. Baku—Leningrad, 1961—1983	257
Mojzer, Miklós: L'histoire d'art de la Hongrie. Tome 6 (rédacteur en chef: Nóra Áradí)	260
L'art hongrois 1890—1919. I—II. (rédacteur: Lajos Németh) Budapest, Édition Akadémia, 1981	260
Szabolcsi, Hedvig: La Société d'Archéologie et d'Histoire d'art en 1983	262

